

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN PERIODISMO PARA
PRENSA, RADIO Y TELEVISIÓN**

**“RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA SOCIAL DE QUITO A TRAVÉS DE
LA FOTOGRAFÍA (1950, 1960, 1970)”**

GINA GABRIELA LÓPEZ REALPE

DIRECTORA: DRA. CAROLINA LARCO

QUITO, 2013

ABSTRACT

Este estudio explora sobre los límites y las grandes potencialidades de la fotografía como fuente de información histórica, social, simbólica y cultural. Analiza el carácter narrativo y evocativo de ésta y su función en el proceso de acercamiento a los imaginarios privados encaminados a contar los capítulos del pasado. Es decir, aborda los signos visuales en su capacidad de lograr un efecto con significado.

Asimismo, la investigación pone en contacto directo, por medio de imágenes, con los hechos históricos ocurridos en la ciudad de Quito, sus cambios o continuidades, durante las décadas de 1950, 1960 y 1970. En relación a esto, permite comprender de mejor manera las vicisitudes vividas por los protagonistas sociales, testigos presenciales de aquellas épocas, a través de narraciones dialógicas. Así, el trabajo muestra, además, las formas en que las personas de la tercera edad y adultas utilizan el relato a partir de la memoria para construir sus identidades como moradores de la urbe.

Palabras clave: fotografía, memoria social, historia oral, imaginarios, percepciones, Quito.

DEDICATORIA

A mis padres por su ejemplo de constancia, superación y entrega, porque solo gracias a su esfuerzo, pero principalmente a su amor incondicional, ha sido posible el desarrollo y término satisfactorio de este proceso.

A mis hermanas por su gran apoyo, en especial a mi gemela, porque han estado siempre impulsándome y acompañándome en los momentos más complicados.

AGRADECIMIENTO

A Carolina Larco por su guía y valiosos consejos. A la Pontificia Universidad Católica y a mis profesores, en general, por ser parte indispensable de mi formación.

Al grupo del Programa de Servicios Sociales del IESS, *Jubiladas jubilosas*, por su importante participación en los grupos focales y las enseñanzas transmitidas. Además, a toda mi familia por brindarme siempre su apoyo y cariño.

También, a Ramiro y a mis amigas por compartir conmigo esta etapa llena de experiencias y aprendizajes.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.....	7
1.1 Fotografía y verdad.....	7
1.2 La fotografía como signo: consideraciones sobre su carácter documental.....	13
1.3 La fotografía como documento histórico, social y cultural.....	20
1.4 La lectura social de la imagen.....	24
1.4.1 Métodos de lectura de imágenes.....	27
1.4.1.1 Denotación y Método Iconográfico.....	28
1.4.1.2 Connotación y Método Iconológico.....	29
CAPÍTULO II: ENFOQUES SOBRE LA MEMORIA SOCIAL.....	32
2.1 ¿Qué es la memoria social?.....	32
2.2 La construcción de la memoria: los procesos de selección del pasado.....	35
2.3 La fotografía y la memoria social.....	41
CAPÍTULO III: RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS FOTOGRÁFICO DE IMÁGENES DE QUITO DE LOS AÑOS 50, 60 Y 70.....	47
3.1 Lineamientos generales sobre el trabajo aplicado.....	47
3.1.1 Métodos y técnicas.....	48
3.1.2 Fuentes de investigación.....	50
3.2 Reseña histórica, Quito cambiante.....	51
3.3 Ejercicio colectivo de interpretación.....	56
3.3.1 Memorias de la década de 1950.....	59
3.3.2 Memorias de la década de 1960.....	67
3.3.3 Memorias de la década de 1970.....	75
3.3.4 Las transformaciones de la ciudad y sus percepciones.....	86

3.4 Análisis individual y personal de las imágenes.....	88
3.4.1 Fotografía década de 1970.....	88
<i>3.4.1.1 Análisis iconográfico.....</i>	<i>88</i>
<i>3.4.1.2 Interpretación iconológica.....</i>	<i>90</i>
3.4.2 Fotografía década de 1960.....	93
<i>3.4.2.1 Análisis iconográfico.....</i>	<i>93</i>
<i>3.4.2.2 Interpretación iconológica.....</i>	<i>95</i>
3.4.3 Fotografía década de 1950.....	98
<i>3.4.3.1 Análisis iconográfico.....</i>	<i>98</i>
<i>3.4.3.2 Interpretación iconológica.....</i>	<i>100</i>
3. 5 La fotografía, una evocación a la memoria.....	103
CONCLUSIONES.....	107
BIBLIOGRAFÍA.....	111
ANEXOS.....	114

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en el papel que cumple la fotografía en la reconstrucción de la memoria histórica. De esta manera, el estudio aborda el carácter documental, social, cultural y simbólico de la imagen fotográfica para develar el imaginario de la ciudad de Quito y los cambios socioculturales que se han dado en la época comprendida entre las décadas del 50, 60 y 70 del siglo XX. Se busca, con este tema, examinar la importancia y la influencia de la retórica expresada en la fotografía y de la oralidad como mediadores del pasado y de las relaciones sociales.

Desde comienzos del siglo XXI, la fotografía mantiene su vigencia como recurso de información. Desde su aparición, la preocupación por registrar y conservar imágenes ha sido constante. Sin embargo, su estudio se profundiza apenas luego de los años ochenta. En este contexto, se ha considerado trascendente estudiar a la fotografía con el propósito de analizar el protagonismo de este medio de comunicación especialmente en su función de registro visual y testimonio de la realidad. Es decir, su oficio como una especie de “cronista gráfico”.

Aunque existen evidencias de esfuerzos conjuntos por compilar y rescatar imágenes de la ciudad, pocos han sido los intentos de análisis e interpretación de las mismas. En Quito existen algunas investigaciones académicas referentes al análisis de la fotografía de prensa principalmente, pero escasa bibliografía que vincule el análisis fotográfico con la memoria histórica social. Por esta razón, esta investigación contribuirá a explicar y comprobar si por medio del estudio de la fotografía se puede llegar a conocer una parte importante de la historia social local, es decir, la historia que enfoca su estudio en la sociedad en su conjunto y sus prácticas privadas y cotidianas de vida, como reacción frente a la historia tradicional que destaca las figuras individuales de reyes, héroes y demás

personajes ligados al ámbito público, político y militar. Se pretende conocer la relación entre la memoria histórica y las percepciones concretas que se han ido construyendo respecto a nuestra ciudad en las tres décadas antes mencionadas, desde que empezó la expansión de la urbe hasta el auge de su modernización, periodos determinantes en la construcción actual de Quito.

Se constatará que la imagen actúa como parte indispensable de la propia memoria y del actual conocimiento de la ciudad. El estudio presentará una relectura reflexiva de los hechos históricos que se logren reconstruir con el análisis de un corpus específico de fotografías. Además, proporcionará información que será útil para estudiantes, investigadores y hasta para el simple ciudadano que busca conocer y reconstruir su identidad social y cultural. Por otra parte, la investigación mostrará una propuesta o metodología para el análisis de imágenes fotográficas.

En el marco de esta investigación se ha planteado, a modo de objetivo general: Identificar las características de la imagen fotográfica como documento social o cronista gráfico, y su importancia en la construcción de la memoria histórica y cultural de la vida en la ciudad de Quito en el periodo comprendido entre los años 50, 60 y 70.

Las acciones, u objetivos específicos, que se han realizado en función del objeto de estudio son:

- Estudiar el enfoque teórico sobre la fotografía como documento social e histórico.
- Revisar la literatura existente sobre la fotografía documental en Ecuador y textos sobre los procesos históricos de la ciudad de Quito.
- Recolectar las imágenes fotográficas correspondientes a las tres décadas (50, 60 y 70) de estudio.

- Identificar la composición de la imagen fotográfica desde las teorías de la imagen o de la semiótica.
- Comparar los elementos tanto técnicos como simbólicos de las fotografías para identificar su evolución diacrónica.
- Identificar la memoria que se ha ido construyendo sobre la ciudad a través de las percepciones de grupos focales compuesto por personas adultas mayores.
- Definir la relación y el peso entre la fotografía y la memoria social.

La primera hipótesis planteada en el trabajo sugiere que por medio del estudio de la fotografía sí se podría llegar a conocer una parte de la historia y memoria social local porque, aunque una imagen cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve, en ella se evidencian o denotan elementos indiscutibles de la realidad que en un primer nivel de significación resultan ineludibles. Su poder para reproducir exactamente los objetos de la realidad externa le presta un carácter documental.

Por otro lado, cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su historia. Por lo tanto, la imagen podría actuar como un importante generador de memoria y una fuente muy valiosa para el actual conocimiento de la ciudad. Cabe anotar que dichos conocimientos, arrojados por la interpretación, deben ser entendidos preferiblemente como imaginarios; es decir como representaciones mentales de un grupo humano, sociedad o colectivo, en lugar de aceptarlos como verdades categóricas o realidades indiscutibles.

Además, se cree que la fotografía no sería un duplicado exacto de la realidad porque en tanto imagen supone una conjunción entre el sujeto-fotógrafo que la capta y el objeto o la realidad que es representada. El fotógrafo en tanto sujeto estará atravesado por varios aspectos que incidirán en la selección del tema, y otros aspectos técnicos como el encuadre, iluminación, entre otros que pueden ser la ideología o el punto de vista. De este modo, se infiere que la fotografía más que un documento mimético de la realidad sería un signo visual que logra un efecto con significado, cargado de simbolismos tanto en el momento de su creación como de su interpretación.

En relación al procedimiento metodológico, en primer lugar como fuente primaria se reunió un banco de 43 fotografías antiguas de archivos públicos y trabajos publicados de reconocidos fotógrafos. Una parte de las fotografías fueron encontradas en el *Archivo Histórico del Ministerio de Cultura*, el resto de imágenes provienen de las obras de los profesionales Rolf Blomberg, Luis Mejía y César Moreno. La selección de las fotografías se centró en que sean imágenes representativas de cada época: espacio físico, personajes principales, y acontecimientos públicos importantes. Las imágenes debieron contar con cualidades estéticas pero principalmente semánticas.

Además, en mayo de 2012 se realizaron tres grupos focales, ejecutados a partir de los lineamiento prácticos expuestos en el libro *El encanto de los grupos de discusión* editado por CIESPAL, donde se llevaron a cabo lecturas colectivas de las imágenes históricas rescatando las opiniones sobre las imágenes y los principales recuerdos de los participantes. Dos de los grupos focales contaron con la participación de trece personas jubiladas pertenecientes al *Programa Servicios Sociales para el Adulto Mayor del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social (IESS)*. El otro grupo estuvo conformado por ocho personas adultas, de 50 a 60 años, todavía económicamente activas. En definitiva, la muestra representativa fue de 21 personas.

Otra técnica importante fue la interpretación o lectura personal, iconográfica e iconológica, de las tres fotografías más relevantes que surgieron en los grupos focales, una por cada época de estudio. A nivel metodológico, se registró toda la información recolectada en los grupos de discusión en una grabadora digital, y la información obtenida se transcribió en su totalidad y se clasificó en fichas de campo, organizadas en distintas variables y categorías.

El trabajo consta de tres capítulos con sus debidos subcapítulos. En el primer capítulo, *“La imagen fotográfica”*, se analiza críticamente el concepto de verdad fotográfica con base en los postulados del fotógrafo Joan Fontcuberta, de tintes postestructuralistas. También, se revisa el carácter documental de la fotografía y su papel en tanto signo apoyado en las teorías clásicas de la semiótica. Luego, se examina a la fotografía como documento histórico, social y cultural, en base a las propuestas de Peter Burke y Boris Kossoy. Finalmente, se anotan algunas consideraciones alrededor de la lectura de la imagen y se explica la metodología analítica (iconológica) y descriptiva (iconográfica), apoyada en los autores antes mencionados, que a su vez parten de la tesis de Erwin Panofsky.

En la segunda parte, *“Enfoques sobre la memoria social”*, se explora ampliamente sobre el tema de la memoria social: su definición, los procesos de construcción de la memoria y la relación final entre la fotografía y la evocación, recalcando la importancia de las fuentes orales en la reconstrucción histórica; para ello se utiliza a teóricos como Tzvetan Todorov, Elizabeth Jelin y Armando Silva.

El tercer capítulo, *“Análisis fotográfico sobre imágenes de Quito de los años 50, 60 y 70”*, consiste en un estudio práctico, donde se hace una interpretación de la serie de fotografías históricas de Quito antes mencionadas. Contiene una breve reseña histórica que presenta los hechos más relevantes del proceso urbano durante los 30 años en cuestión.

También, incluye una suerte de lectura colectiva de las fotografías que expone los resultados más significativos de los grupos focales. Del mismo modo, cuenta con un análisis personal e individual de las fotografías más comentadas, para ello se ponen en práctica las metodologías de la lectura de la imagen anotadas en el capítulo I, es decir que, entre otras cosas, se presenta una interpretación iconográfica con denotación, y otra iconológica con connotación.

En la última parte del trabajo se expone de manera esquemática y sistemática las conclusiones extraídas de todo el material expuesto, centradas en la manera en que las imágenes fotográficas empiezan a revelar una historia no oficial. También, se abordan los límites y potencialidades en los métodos de interpretación de la imagen fotográfica y su papel como fuente histórica activadora de la memoria colectiva.

CAPÍTULO I

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

1.3 Fotografía y verdad

La comunicación, a través de sus diferentes formas de representación, se refiere y refleja en todas las manifestaciones vitales: la vida, la muerte, el amor, la naturaleza, la enfermedad, el conocimiento, los rituales, entre otros. En la vida contemporánea, la fotografía desempeña un papel fundamental. La mayoría de las actividades humanas la utilizan, está presente tanto en las acciones cotidianas como en la industria, incluso se ha vuelto indispensable para la ciencia.

A partir de la fotografía surgen otros medios masivos de comunicación como el cine y otros medios multimedia. Su relación con la prensa escrita no deja de ser significativa, se desarrolla diariamente en los periódicos y revistas. Tal como explica Gisèle Freund, “desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está en la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte”¹.

La importancia de la fotografía se correlaciona con el hecho de que la vista hoy por hoy es el sentido más solicitado en la cultura occidental. “La percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural”². A partir de los siglos XVIII y XIX se empezó a considerar a la vista como el sentido más importante porque se la relacionó con el campo de la ciencia y por ende con la razón, “en ese momento, la *mirada* inquisitiva y penetrante del científico se convirtió en la metáfora de la adquisición de conocimientos”³.

La investigadora sobre la Antropología de los sentidos, Constance Classen, para demostrar que la percepción sensorial es un acto cultural, da cuenta, a modo de ejemplo,

¹ Gisèle, Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1983, p. 8.

² Constance, Classen, *Fundamentos de una Antropología de los sentidos*, Internet, <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>, Acceso: 05 mayo de 2011.

³ *Ibíd.* p. 2.

que a medida que la vista se fue consolidando como el sentido más apegado a la verdad fueron desapareciendo otros conceptos sensoriales tradicionales como el olor de santidad y aparecieron nuevos conceptos como la verdad fotográfica.

Y precisamente, este capítulo se centra en el concepto de verdad fotográfica, que en un sentido más amplio gira alrededor de la ambigüedad intrínseca que existe entre la realidad y ficción. “La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Por eso, a pesar de las apariencias, el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de la ontología que en el de la estética”⁴. El desarrollo y la invención de la fotografía derivan del uso que durante siglos el hombre dio a la *cámara oscura*, instrumento que facilitaba el dibujo de cualquier imagen que se deseaba conservar.

El artefacto consistía en una habitación cuya única fuente de luz era un minúsculo orificio en una de las paredes. La luz que penetraba en ella por aquel orificio proyectaba una imagen del exterior en la pared opuesta. Aunque la imagen así formada resultaba invertida y borrosa podía ser delineada. “Con la invención de la fotografía, la imagen de los objetos en la *cámara oscura* ya podía ser grabada directamente por la acción de la luz sobre una superficie químicamente sensibilizada”⁵. Por lo tanto, la fotografía tuvo su origen en el deseo humano de congelar un aspecto particular del mundo real y resaltarlo mediante la materialización de su imagen a través de un soporte concreto, como ya había ocurrido tiempo antes con el dibujo.

La fotografía se constituyó, desde ese entonces, en la técnica que generaba soportes visuales de manera mecánica y automática. De hecho, Daguerre, el primer divulgador de la fotografía, usó como argumento publicitario para su invento: "El daguerrotipo no es

⁴ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p. 12.

⁵ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p.29.

meramente un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza, le da el poder de reproducirse a sí misma...". Tal como explican Fontcuberta y Kossoy se puede entender que el propio tema "se dibuja a sí mismo" en esa superficie, manteniendo un grado elevado de semejanzas en su "auto-representación". Este planteamiento supone que el procedimiento fotográfico es natural, automático y espontáneo. La fotografía, permitía, entonces, copiar la naturaleza con la máxima precisión, puesto que no dependía de las facultades humanas, por lo tanto su resultado era exacto y verdadero.

Así es como la característica de iconicidad implantó el fundamento de objetividad de la fotografía, debido a que la imagen fotográfica tiene una estrecha relación de semejanza con la imagen del objeto real que representa o conocido también como referente, incluso hasta nuestros días, "la fotografía suele ser considerada como una tecnología al servicio de la verdad [...] está destinada a ser un soporte de evidencias"⁶.

No obstante, esta suerte de automatismo natural que presupone la fotografía desconoce la presencia de la intervención y por ende de la interpretación. Existen también muchas complejidades en la información que nos aporta el mundo visual, el proceso de ver implica un ejercicio cerebral y mental muy relacionado con la percepción, por lo que no es válido quedarse con la base material y mecanicista del ver. Los sentidos "no sólo son medios de captar los fenómenos físicos, sino además vías de transmisión de valores culturales"⁷. Por consiguiente, "el hombre (o fotógrafo), el tema (o asunto) y la técnica (o tecnología), por más avanzada que sea esta última, son en esencia los componentes fundamentales de los procesos destinados a la producción de imágenes"⁸.

⁶ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p. 17.

⁷ Constance, Classen, *Fundamentos de una Antropología de los sentidos*, Internet, <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>, Acceso: 05 mayo de 2011.

⁸ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p.29.

Al igual que Kossoy, Fontcuberta nos dice que “todo mensaje tiene una triple lectura: nos habla del objeto, nos habla del sujeto y nos habla del propio medio”⁹. Los dos autores antes mencionados parten del modelo de Joan Costa, quien, para la fotografía, denominó estas tres facetas gráficamente como *ojo*, *objeto* y *objetivo*. Respecto a las dos partes principales, resulta que el *ojo* (también llamado el *fotógrafo* para Kossoy y el *sujeto* para Fontcuberta) se entiende como el autor del registro que en calidad de individuo está atravesado por su tiempo, sus características socio-culturales y una ideología particular; en general, cada cuál ve de modo distinto, según su propio trasfondo de saber y experiencia. Por esta razón Kossoy define al *fotógrafo* como “un filtro cultural” debido a que sus características particulares acaban transparentándose en sus imágenes. El *objeto* (denominado *asunto* por Kossoy) es el tema elegido, el referente fragmento del mundo exterior (natural, social, etc.), incluso en un sentido más extremo se puede decir que vemos lo que la cultura nos presenta como digno de ser visto.

Tomando en cuenta los tres elementos constitutivos de la fotografía antes mencionados queda al descubierto el cierto grado de subjetividad que tiene este medio de comunicación. Entonces, ante la supuesta veracidad de la fotografía Fontcuberta dice que “es solo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia. [...] Detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan nuestras suposiciones sobre lo real”¹⁰

De este modo, queda claro que la fotografía no duplica físicamente la realidad, pero sí es el soporte de una carga simbólica extremadamente rica en el orden del conocimiento.

⁹ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p. 21.

¹⁰ *Ibíd.* p. 17.

“Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”¹¹ pero lo importante son sus intenciones de uso y en este punto no se puede desconocer su dimensión social porque para ello el medio fotográfico, por su precisión descriptiva, tiene todo a su favor. La fotografía inscribe en la memoria lo fotografiado.

La expresión “espejo con memoria” fue propuesta por Oliver Wendell Holmes en 1861 para calificar al daguerrotipo y en efecto la fotografía tiene incuestionables efectos nemotécnicos. “Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual depende de la memoria. No somos sino memoria”¹². La imagen de lo real retenido por la fotografía -con todas sus limitaciones ya antes mencionadas- provee el testimonio visual y material de los hechos a los espectadores ausentes en la escena. De este modo, la imagen fotográfica es lo que resta de lo acontecido, un fragmento congelado de una realidad pasada, manifiesta Kossoy¹³.

Sin duda, el concepto de *la verdad fotográfica* encierra una complejidad de la que no se ha podido dar cuenta en unas pocas líneas. ¿Es la fotografía un espejo mimético de la realidad, es decir, es posible representar la realidad o la verdad fotográficamente?, ¿cómo pueden ser entendidas las “verdades visuales” que aporta la fotografía?, para responder a las dos preguntas principales que han dado paso al desarrollo de este tema, en primer lugar, hay que decir que toda fotografía es un signo, aunque suele confundir con su “trampa de la imagen”.

Esto quiere decir, que se la suele negar como signo y parece que es el objeto, la cosa misma, cuando en realidad no lo es. Se entiende como signo a una representación de la realidad y como toda representación encarna una parte del objeto al tiempo que deja otra parte sin representar, y a la vez tiene un emisor que aporta con su subjetividad, su punto de

¹¹ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p. 15.

¹² *Ibíd.* p. 56.

¹³ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p.30.

vista. “A pesar del amplio potencial de información contenido en la imagen, ella no sustituye a la realidad tal como ocurrió en el pasado. Apenas se trata de informaciones visuales, de un fragmento de lo real seleccionado y organizado estéticamente e ideológicamente”¹⁴.

Una vez anotadas las causas por las cuales la fotografía es un signo cabe pensar de qué tipo es; según la división tradicional propuesta por Charles Pierce, que explica el modo de relación preponderante de la representación con su objeto, ésta podría ser simbólica, icónica, o indexical (también llamado índice). Tal como se manifestó anteriormente la fotografía es un ícono puesto que representa a su objeto (la realidad concreta) por semejanza, al igual que la pintura (realista) y el dibujo. Efectivamente, la fotografía tiene uno de los mayores grados de iconicidad entre los signos.

Ahora bien, según Pierce, un ícono puro no puede comunicar una información positiva o fáctica porque no ofrece ninguna garantía de que existe una cosa semejante en la naturaleza, esa información solo puede producirse con la ayuda de otro tipo de signo: el índice. Por ejemplo, se puede dibujar algo sin presencia del objeto pero jamás fotografiarlo. “El índice es el signo que conecta directamente con su objeto [...] es, pues, indicativo, y remite a alguna cosa para señalarla”¹⁵.

Por esta razón, la fotografía se caracteriza por ser una prueba de realidad del objeto fotografiado, hubo proximidad entre sí. Consecuentemente, la fotografía actúa como índice. “Hay ciertamente una reducción al pasar del objeto a su imagen [...] pero en ningún momento esa reducción llega a ser una transformación”¹⁶. Las fotografías no reconstituyen los hechos del pasado y solo son residuos congelados de imágenes bidimensionales de instantes fragmentados; con esto la solidez del realismo fotográfico tambalea y muestra la

¹⁴ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, contraportada.

¹⁵ Victorino, Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, La Crujía, 2008, p. 65.

¹⁶ Roland, Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 2009, p.13.

fragilidad de la verdad. Mas, su carácter de índice, lleva a concluir que sí constituye un documento valioso de interpretación y re significación porque si bien no aporta la verdad, si aporta verosimilitud, entendida como la apariencia de verdad suficiente para formar un juicio prudente sobre los acontecimientos pasados.

1.2 La fotografía como signo: consideraciones sobre su carácter documental

La investigadora Laura González, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en su texto *La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI*, para explicar el carácter documental de la fotografía comenta que es necesario indicar que existen *dos fases*, que más que opuestas, son consecutivas dado que los razonamientos se derivaron unos de otros y correspondieron a momentos históricos y posturas filosóficas diferentes. Una primera etapa, en los *años sesenta y setenta* del siglo XX, vinculada con la *teoría moderna*, y un segundo momento, desarrollado a partir de los *años ochenta* apoyado con la *teoría posmoderna y post-estructuralista*.

En la *primera etapa* se entendió la *capacidad documental* de la fotografía como *una característica inherente* o propia a través de razonamientos realistas que entendían que la imagen remitía a fenómenos o cosas. La *segunda etapa*, que surge a partir de los ochenta, por medio de la teoría posmoderna entiende a la fotografía con términos semióticos y su *carácter documental* como una de sus posibilidades, como un *uso* o *función social*, que por cierto es un signo con un lenguaje propio y que como tal depende de la relación de varios agentes involucrados en la interpretación. Entonces, la primera postura se centró en el carácter referencial de la imagen, mientras que la segunda avanzó hacia la importancia de la interpretación.

En el tema anterior se concluyó diciendo que la fotografía debe entenderse como un signo basándonos en su cualidad de índice. Ahora bien, limitarse al carácter referencial que

otorga la fotografía en tanto índice no es suficiente. Numerosos teóricos, entre ellos Philippe Dubois en su libro *Acto fotográfico*, han analizado la naturaleza de la imagen fotográfica para concluir destacando su valor como huella. Efectivamente, la huella constituye el tipo de imagen que más nos acerca a lo real, porque requiere de una relación de causalidad física con el objeto, lo que dificulta la tergiversación. El índice se produce con el rastro del impacto de luz sobre una superficie fotosensible.

Basado en esa acepción, Roland Barthes, por ejemplo, hablaba de la fotografía como un “mensaje sin código”¹⁷. Esta concepción anula la idea de la fotografía como un lenguaje; la apariencia de su naturalidad hace que la codificación desaparezca. Así, la foto no explica, no interpreta, no comenta. Es muda y llana. Muestra, simplemente, puramente signos que son semánticamente vacíos. En este sentido, Roland Barthes afirma que el index se detiene en el “eso ha sido”. No llena el lugar de “eso quiere decir”. Entendido de esa manera, la fotografía aludiría concretamente a fenómenos reales, se vincularía a certezas.

Pese a eso, actualmente sabemos que la fotografía puede engañar porque es maleable y está expuesta a manipulación, manejo y control. Fontcuberta se basa en la fotografía publicitaria y en el uso de la imagen en contextos políticos para explicar el valor tramposo y ambivalente de la fotografía si sólo se ve su analogía perfecta, “la fotografía publicitaria es un cúmulo de signos imperceptibles [...] se trata de elementos fruto del retoque o de una puesta en escena artificial que incitan el deseo y fomentan una exigencia de perfección que no se da en la realidad”¹⁸. De este modo, el “referente fotográfico” al que remite la imagen puede ser o a menudo es una quimera, un engaño. El autor sugiere

¹⁷ Esta preposición aparece en la *Retórica de la imagen* y significa en otras palabras que la fotografía es un *analogon* puro. La analogía pura es lo que define al objeto reproducido por la foto. Por lo tanto, Barthes dice con esto que en la fotografía se encuentra el real literal o la imagen denotada más que un mensaje connotado o simbólico.

¹⁸ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p.78.

una suerte de sospecha y duda a medida que demuestra la concepción utilitaria y funcional para la comprensión de un acontecimiento o del mundo. La noción de lo verdadero se corrompe con los fines utilitarios de quien manipula la fotografía.

Además, el peligro de quedarse con el juego del index fotográfico radica en que se deja de lado la importancia de la interpretación. Disparar el obturador de la cámara fotográfica representa la separación del tiempo. En este corte temporal también se realiza un corte de la realidad y la transferencia de las particularidades del objeto. Aquel instante significa un acto de pura referencialidad: en ese momento lo sustraído actúa como huellas de los objetos de una realidad específica. Las posibilidades de la fotografía como medio de reproducción son múltiples; es un medio funcional para evidenciar momentos e instantes precisos y específicos, por esta razón se le asigna convencionalmente una suerte de legitimación de lo realmente verdadero. No obstante, la contención de la imagen en la película no es la esencia sustancial de la fotografía, el observador, receptor o intérprete de una imagen es primordial para estipular el conocimiento de la imagen.

La fotografía es una huella o índice tan solo en el instante preciso en que analógicamente se da la reacción química o digitalmente la reacción fotoeléctrica. De modo que la huella, aquello causante de la fotografía, sólo es estimable a partir de su lectura. Dubois y otros autores que tratan el tema de la fotografía como signo indicial obviaron algo que Pierce ya intuía en su discurso, al decir que el signo indicial estaba sujeto a una condición de semiosis¹⁹.

Se entiende por semiosis a la producción de signos o a la forma como estos operan para crear significados; es un proceso que se desarrolla en la mente del intérprete. Se inicia con la percepción del signo y finaliza con la presencia en su mente del objeto del signo.

¹⁹ Para entender mejor el tema de la semiosis ilimitada se puede leer el libro *Diseño.com* de Néstor Sexe publicado en 2001 en Buenos Aires por la editorial Paidós.

Por lo tanto, las huellas fotográficas no están tan sólo a un nivel icónico e indicial, sino también simbólico, es decir tienen una motivación histórica convencional que permite descifrar una realidad cultural a partir de códigos. Finalmente, el proceso fotográfico se desplaza desde la toma de la fotografía (creación del índice) hasta su resultado simbólico (abstracción del signo en la mente del intérprete).

En el primer tema, *Fotografía y Verdad*, se hicieron algunas consideraciones que demuestran que la fotografía no es precisamente un medio autográfico de documentación, puesto que para que eso suceda no debería haber manipulación de la realidad, y quedó claro que sí existe la participación del sujeto productor en la imagen. A diferencia de lo que Roland Barthes pensaba en su libro *La cámara lúcida*, cabe recalcar que el fotógrafo no es un simple operador de la cámara, sino que debe ser entendido como un “autor”. El fotógrafo también tiene una función expresiva. El manejo del tema por parte del fotógrafo es subjetivo, está implícito en el universo de prácticas simbólicas que implican su labor. Su percepción y concepción surgen de su sesgo ideológico.

Por lo tanto, la postura más actual, la *teoría post-estructuralista* de los años 80, tiende a enfocarse en la fotografía de autor y resalta la importancia de la expresión subjetiva, acercando con esto la dialéctica de la imagen al esquema del arte. Aunque la fotografía en tanto arte no es el objeto principal de esta disertación, respecto a los elementos constitutivos, y a la parte subjetiva del proceso de comunicación fotográfico vale la pena anotar otros elementos de la teoría de los años 80 que deben tomarse a consideración.

A más del autor de la fotografía, se tiene al espectador, quien para Roland Barthes está implícito en su concepto de *punctum*. “El *punctum* de una fotografía es ese azar que,

en ella, nos afecta”²⁰. En otras palabras, es ese algo que llama poderosamente la atención del observador de la imagen y que lo afecta emocionalmente. Fontcuberta explica que “el *punctum* nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente contenidos en la imagen”²¹.

“El potencial expresivo de cualquier imagen se estratifica en diferentes grados de pertinencia informativa. Es el salto arbitrario, aleatorio, contingente, de un grado al otro lo que asigna el sentido y da su valor de mensaje a la imagen”²². El valor de uso está modificado sustancialmente por la vinculación de la imagen con su referente. En palabras de Kossoy, “lo que vemos es comparado con datos almacenados en nuestro cerebro que, a la vez, es la sede de nuestra memoria, vemos sobre el trasfondo de nuestro saber”²³.

Por otro lado, a más del autor de la fotografía y el interpretante está un tercer implicado en el acto fotográfico: el sujeto retratado. Cuando está otro ser humano como parte fundamental del tema se vuelve todo más complejo. Entonces, “la carga semiótica no recae exclusivamente en la intención del fotógrafo, sino también en la del otro implicado [...] En estas imágenes no se establece la relación convencional entre un sujeto y un objeto, sino entre dos sujetos con mayor o menor injerencia en la imagen”²⁴.

Algunos autores hablan del encuentro intersubjetivo. Esto quiere decir que la persona ante el hecho de ser fotografía puede responder con una reacción subjetiva que queda inscrita en la imagen y en sus posibles sentidos. En la mayoría de los casos se suele considerar como un objeto al retratado. No obstante, es necesario tomar en cuenta la posibilidad de un rol semántico activo del fotografiado, en tanto su condición de sujeto. La

²⁰ Roland, Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1982.

²¹ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 63.

²⁴ Laura, González, *La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI*, Internet, <http://www.red.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/928/593>, Acceso: 12 de marzo de 2012, p. 19.

actividad potencial y voluntaria del retratado puede turbar el propósito de la fotografía como registro documental objetivo y neutro. La alternativa de creación fotográfica también está presente. Los performances fotográficos o la adecuación intencional de elementos y personajes para la composición de imágenes ponen en evidencia la subversión de la credibilidad de la fotografía.

En el proceso de significación de la imagen, además de la intrusión del fotógrafo con su intención comunicativa, y del retratado con su acción frente al acto fotográfico, está la mediación de la tecnología fotográfica. El sentido de la imagen, incluso aunque su intención sea netamente documental, se ve limitado por lo que los alcances de la tecnología fotográfica permiten retratar.

De esta manera, es imposible negar el vínculo indicial de realidad material e imagen, no por esto se debe considerar al carácter documental de la fotografía como inherente sino más bien como un uso, puesto que hay que tomar en cuenta varios factores relacionados con su subjetividad. Por un lado, está el autor de la imagen -como ya se especificó en el tema anterior-; por otro, el intérprete o el espectador, no como un ente pasivo sino como necesario para que se complete el proceso de significación y por último el sujeto fotografiado, también con un interesante papel subjetivo y activo.

Laura González dice que para cualquier interpretación de la imagen se tendrá que considerar a la objetividad como aparente y se deberá abordar todos los aspectos que atraviesan la imagen. Estos son los elementos formales, por parte de la acción premeditada del autor (como la selección del formato, ángulos, planos entre otros) y los relacionados a la construcción de la escena por parte del representado (con sus gestos, por ejemplo); y también a parte de los elementos subjetivos antes mencionados, evidentes en la imagen, se debe tomar en cuenta otros no visibles como los imaginarios e ideologías latentes en cada sujeto de la fotografía.

Las imágenes no tienen significados o sentidos en sí mismas. El sentido se encuentra en las relaciones que giran alrededor de ellas. La foto, dice Kozloff, “más que un medio autográfico, es un código ideológico de referencia obligada a la realidad”²⁵. La fotografía es un residuo del pasado, y en tanto sigo, una fuente histórica abierta a múltiples significaciones. “Fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real”²⁶.

Finalmente, la característica principal de la fotografía entendida como signo no tiene que ver con la existencia “real” de lo representado o con una supuesta impresión en la imagen de la realidad fáctica, sino con su calidad de significación y transmisión clara, coherente y efectiva del mensaje.

La eficiencia a nivel comunicacional radica en los sentidos que puede aportar una fotografía a partir de una referencia concreta a un espacio social determinado. La mera equivalencia con un hecho real y no construido no es tan importante. En otras palabras, es necesario que la imagen funcione como un índice efectivo de un acontecer social real, de situaciones humanas reales, a pesar, de que las imágenes sean posadas o no. Tenemos por ejemplo a dos clásicos de la fotografía histórica: *La muerte de un miliciano* de Robert Capa de 1936 (ver anexo 1) y *El beso del Hotel de Ville*, de Robert Doisneau de 1950 (ver anexo 2). Aunque ambas fueron montadas son referentes obligados de dos aspectos reales de la sociedad: en la primera, la brutalidad de la guerra y en la foto de Doisneau, la pasión y el amor.

A pesar de las imitaciones nunca se puede negar que, en palabras de Barthes, la *cosa haya estado allí*²⁷. La imagen, que a la vez es testimonio, existe indisolublemente con la presencia del objeto o asunto retratado. Por lo tanto, la fotografía (imagen bidimensional

²⁵ Max, Kozloff, *Photography and Fascination*, New Hampshire, Addison House, 1979, p. 237

²⁶ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p.45.

²⁷ Roland, Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1982, p.136.

que surge por acción de la luz o de impulsos electromagnéticos) más la realidad dan como resultado la imagen como índice, y su función es la memoria vinculada con la historia local o nacional.

En el mundo actual, cargado de identidades híbridas, la concepción de una única realidad histórica y una verdad nacional es complicada. Por tanto, el tema de fotografía como medio de documentación social²⁸ debe ser abordado desde “una noción discursivo-imaginaria de la documentación, centrada en el concepto de imaginario. Tal comprensión permite analizar la práctica fotográfica como una representación simbólica del cuerpo social y no como un documento visual de éste”²⁹. En conclusión, “emprender el análisis de la fotografía a partir del estudio de los imaginarios que esta manifiesta no solo permite identificar los patrones iconográficos dominantes, sino abordar la relación de estos con la psique social”³⁰.

1.3 La fotografía como documento histórico, social y cultural

La fotografía se entiende como documento porque de hecho, toda imagen, incluso la más ambigua o la más abstracta, contiene un cierto residuo de información y realidad. Como manifiesta Peter Burke, el uso de la imagen, sobre todo como documento histórico, pero también cultural y social ha permitido a los historiadores e investigadores en general ampliar considerablemente sus intereses, especialmente cuando se trata de recuperar los testimonios de la historia reciente.

Gracias a la utilización de la fotografía como fuente se han podido desarrollar campos relativamente nuevos de investigación, centrados más en la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de cultura material y del cuerpo,

²⁸ Teniendo en cuenta que toda imagen fotográfica, en tanto representación, es producto de la subjetividad.

²⁹ Laura, González, *La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI*, Internet, <http://www.red.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/928/593>, Acceso: 12 de marzo de 2012, p. 24.

³⁰ *Ibíd.*, p. 25.

entre otros, a más del estudio de los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales que permitía el uso de las fuentes tradicionales³¹.

El desarrollo del fotoperiodismo es una de las causas que desvió la atención de los historiadores a otro tipo de fuentes distintas a los documentos escritos. A partir del siglo XX se empieza a desarrollar el fotoperiodismo en Norteamérica con la creación de la revista *LIFE*, que fue publicada por primera vez en 1936. El fotoperiodismo es una de las manifestaciones más claras del proceso de documentación de la historia a través de la imagen.

“La fotografía es un intrigante documento visual, cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de informaciones y detonador de emociones”³². Por su carácter informativo, la fotografía en tanto documento tiene como característica la intertextualidad. Esto quiere decir que respecto al contenido, la finalidad, el tema, etc. remite a otros textos, a otras fuentes y medios de conocimiento.

La fotografía también es un “combate con el tiempo”. Su material de trabajo es la historia, el guiño con el pasado. En la fotografía hay una relación conjunta entre realidad y pasado. Lo plasmado en la imagen existe ahora, resistiendo a la muerte, congelando y deteniendo el tiempo. Pues la mayoría de las personas fotografían simplemente para recordar. La fotografía tiene, ante todo, la capacidad de evocar lo vivido. “Fotografiamos para reforzar la felicidad de estos momentos, para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la inelegibilidad de la muerte. Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal”³³.

³¹ Peter Burke, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, editorial Crítica, 2001, p. 11.

³² Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 23.

³³ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p. 59.

La memoria es la respuesta individual ante la duda de que de todo lo que tiende a desintegrarse, algo se mantiene vivo, al menos en el nivel mental. Memoria y fotografía funcionan de manera parecida, traen al presente las imágenes del pasado de modo visual. Mientras que la memoria lo hace de modo mental, la foto lo hace de modo material y social. Con relación a la documentación y la memoria, la fotografía supera a cualquier otro medio de representación ya que no solo sugiere sino que describe el pasado con claridad.

“Toda fotografía es un residuo del pasado”³⁴. Asimismo, Burke, explica que como otras formas de testimonio, las fotografías son un testimonio de la historia y algo histórico en si mismas. La fotografía permite el reconocimiento del pasado. En efecto, por un lado, este artefacto ofrece indicios con respecto a los elementos constitutivos (asunto, fotógrafo, tecnología, soporte y técnica) que lo originaron, por otro lado, el registro visual en el contenido reúne un inventario de informaciones acerca de aquel preciso fragmento de espacio/tiempo retratado³⁵.

Una posibilidad para comprender a la fotografía en cuanto documento histórico es concebirla como una forma de registro que ayuda a nutrir la memoria social. Pero ¿qué convierte exactamente a la fotografía en documento social y cultural? La respuesta a esta pregunta podría radicar en su carácter cotidiano, en la posibilidad que tiene de acercarnos a lo cotidiano. A través de ella se puede y suele plasmar la experiencia de los sujetos que no figuran en el relato de la historia tradicional y escrita. Es una aproximación a los *otros*, a los sujetos que no han sido mencionados en las páginas de Historia, de esa historia oficial y hegemónica que se reduce a una historia elitista y heroica. Esto reivindica una historia de lo cotidiano, lo familiar y de la tradición oral en oposición a una que ha sido institucional, oficial, del Estado y de la política.

³⁴ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 38.

³⁵ *Ibíd.* p. 38.

Durante el transcurso del siglo pasado, las imágenes fotográficas empiezan a revelarse como documentos de la historia social que pueden soportar la construcción de una historia “desde abajo”³⁶. Por esta razón, se podría decir que la fotografía ha emprendido la tarea de contar la *otra historia* y de hacer visible el componente imaginario, entendido como imaginario a las representaciones mentales de un grupo humano, una sociedad, un colectivo. En otras palabras, un imaginario es un supuesto real construido por un colectivo y que expresa una realidad aparente pero casi inexistente. Desde la perspectiva del saber un imaginario social es el conocimiento parcial disfrazado de conocimiento integral pero necesario porque tales formas son validadas colectivamente por sus habitantes en maravillosos ejercicios grupales que hacen de lo histórico una experiencia construida desde su diario vivir.

Uno de los puntos importantes en la transmisión de la memoria social, según Burke, es pensar en que ciertos registros no solamente son inocentes actos de memoria, sino intentos para persuadir, para moldear la memoria de otros. La fotografía es sin duda un registro de la sociedad. Los registros no solo son materiales sino también de imaginarios de cada individuo heterogéneo y de la vida social. “Las imágenes se transmiten en formas de textos culturales que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Los textos le revelan al lector su propia imagen”³⁷.

Las fuentes fotográficas son una posibilidad de investigación y descubrimiento, que promete frutos en la medida en que se intente sistematizar sus informaciones, estableciendo metodologías adecuadas de investigación y análisis para descifrar sus

³⁶ Peter, Burke, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, editorial Crítica, 2001, p. 15.

³⁷ Lorenzo, Vilches, *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*, Barcelona, editorial Paidós, 1988, p. 9.

contenidos, y consecuentemente la realidad que los originó y los resultados que tuvieron a futuro su existencia³⁸.

1.4 La lectura social de la imagen

Para abordar la lectura social de la imagen fotográfica es válido recordar algunas consideraciones que ya se hicieron en los temas anteriores: la característica principal de la fotografía tiene que ver con su capacidad de retratar momentos de la realidad cuyo mensaje se ha abierto a la interpretación de quien observa la imagen. Esto quiere decir que tanto la calidad de significación como el intérprete de la imagen son indispensables cuando se pretende comprender y analizar la práctica fotográfica como una representación simbólica del cuerpo social.

Aunque la imagen se puede inscribir en tres paradigmas idiosincráticos: el del fotógrafo, el del sujeto retratado y el del observador, el papel de este último es, sin duda, el más importante; puesto que para que se complete el proceso de significación de la imagen este es indispensable. Dado que, en general, la relación entre la imagen y su espectador se da en un entorno social con un cierto nivel de mediación, el sentido de la imagen también se ve afectado por sus condiciones de difusión, ya sea en medios masivos o por circulación artística, que funcionarán como un nuevo filtro para este tercer sujeto, el espectador, quien hará una lectura o interpretación de la imagen desde su propio contexto ideológico. Este puede o no coincidir con el del fotógrafo y del retratado³⁹.

Es decir que, “el espectador mira *por encima* de una fotografía, hacia el mundo y hacia su propia experiencia anterior. La imagen es una forma vacía y necesita de la competencia interpretativa de un observador, porque, más allá de las relaciones generales

³⁸ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 27.

³⁹ Laura, González, *La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI*, Internet, <http://www.red.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/928/593>, Acceso: 20 de marzo de 2012.

que establece, se necesita que la imagen sea llenada de contenidos, experiencia, relaciones geométricas, parentales, etc.”⁴⁰.

La lectura de la imagen pasa por la memoria colectiva; esto quiere decir que son leídas dentro de un contexto cultural. De esta manera, las fotografías se someten a procesos de resignificación por la memoria colectiva de la sociedad cuando se busca en ellas un sentido histórico y simbólico en su interpretación social. A lo largo de la historia han existido muchas imágenes emblemáticas, cuya resignificación por la memoria colectiva excede el plano puramente físico y representacional, y cuya connotación, en este caso, tienen un carácter histórico. Por ejemplo, la imagen de Dorothea Lange, autora del retrato de *Migrant Mother* (ver anexo 3), todo un símbolo del periodo de Depresión estadounidense; o la fotografía, de Alfred Eisenstaedt, del histórico beso en Times Square (ver anexo 4) entre un marino y una enfermera para celebrar el fin de la Segunda Guerra Mundial, entre otros.

En suma, una fotografía admite distintas lecturas e interpretaciones. Todo depende del marco en el que se la contempla y de la persona que realiza esa interpretación. Tanto de la esfera cultural del intérprete como del poder evocador de las relaciones de sentido, que subjetivamente encuentre en la fotografía, dependerá su codificación y análisis. Por esta razón, el analista nunca es objetivo; se ve condicionado por una serie de referentes inevitables que afectan su interpretación. En primera instancia, por el *referente personal* que abarca la formación, conocimientos, memorias, vivencias e ideologías. Luego, por el *referente de la imagen*, aquí se evidencia si la imagen pertenece a una serie o reportaje, porque eso condiciona su análisis y aporta a la fotografía otros significados comunes que

⁴⁰ Lorenzo, Vilches, *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*, Barcelona, editorial Paidós, 1988, p. 26.

no aparecerán necesariamente si se la analiza de forma individual. Y por último, el *referente del texto* que hace alusión al pie de foto, a la ubicación de la foto en la página de un periódico o a cualquier tipo de texto escrito que la acompañe y rodee puesto que esto también direcciona el análisis⁴¹.

Otro aspecto interesante de la lectura social de la imagen es que la atemporalidad fotográfica cede a la narración de historias. El tiempo no solo se instala en una foto individual desde su observador, sino que en el caso de las fotos, en ejercicios grupales de interpretación, su naturaleza se hace literaria y su evocación tiende a contar historias. Resaltado con esto el papel preponderante que juega la *historia oral* cuando de la reconstrucción de memoria social se trata.

Al momento de enfrentar una fotografía como una posible fuente histórica y cultural se deben considerar los elementos estéticos y formales puesto que la expresión artística también es una fuente de conocimiento histórico, ya que constituye un valioso y singular documento para develar el acontecer, pensar y sentir de las sociedades en sus tiempos específicos, mas principalmente se deben tomar en cuenta los elementos semánticos para encontrar los significados esenciales que subyacen. Por lo tanto, se considera que a la hora del análisis es recomendable centrarse en los discursos por separado para llegar a conocimientos más específicos. Entre otras cosas, es preciso saber la información sobre el autor, la composición formal de la imagen y los diferentes significados que puede aportar enmarcados dentro de su contexto histórico particular. Esto en conjunto permite acceder a las visiones del mundo propias de determinado momento.

⁴¹Félix, del Valle Gastaminza, *El Análisis Documental de la Fotografía*, Internet, <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>, Acceso: 21 de marzo de 2012.

1.4.1 Métodos de lectura de imágenes

Utilizar y concebir a la fotografía como una forma de fuente histórica se ha topado con la dificultad de no tener a mano una metodología clara y precisa que permita leer e interpretar las imágenes. Empezando por lo más básico, desde el análisis de la recepción, Barthes explica que en una fotografía hay dos tipos de mensajes: uno denotado o relacionado con el estilo de la reproducción y otro mensaje connotado, donde la sociedad interpreta y reflexiona sobre lo creado⁴².

De la misma manera, tanto el historiador inglés Peter Burke, en su libro *Visto y no visto*, como el fotógrafo e historiador brasileiro Boris Kossoy, en su obra *Fotografía e historia*, plantean distintos elementos para analizar la imagen como un documento y testimonio histórico. Ambos autores hacen referencia a la técnica para la interpretación fotográfica propuesta por el historiador alemán Erwin Panofsky, en su libro *El significado en las artes visuales*, quien resalta tres niveles: *preiconográfico*, *iconográfico* e *iconológico*.

El nivel *preiconográfico*, consiste en comprender el “significado natural” de la imagen a través de la identificación de los objetos. El *iconográfico*, relativo a la descripción. Y el *iconológico*, que se refiere al significado interior del contenido de la imagen. Por lo tanto, se puede hablar de un *análisis iconográfico* y de una *interpretación iconológica*. Además, Peter Burke advierte que cuando se leen fotografías, estas deben ser consideradas como estructuras ambiguas y polisémicas. También, manifiesta que es preciso tener en cuenta que muchas veces que la mayoría de ellas no han sido producidas con la finalidad que el intérprete supone.

⁴² Roland, Barthes, *Retórica de la imagen*, Internet, <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>, Acceso: 21 de marzo de 2012.

1.4.1.1 Denotación y Método Iconográfico

En un primer nivel de análisis, en la fotografía predomina el carácter puramente denotativo, es decir una lectura descriptiva de la imagen, lo que en ella se muestra. Este carácter además aparece resaltado por la perfección y plenitud de su analogía con la realidad, mas como explica Mario Valenzuela, en su texto *Fotoperiodismo: desde la fotografía a la postfotografía*, hay una gran probabilidad de que el mensaje fotográfico sea connotado más que denotado. Se dice que una fotografía no solamente es percibida o vista, sino también *leída* porque el público al momento de su observación la suele relacionar más o menos conscientemente con una reserva tradicional de signos⁴³.

Respecto a la *denotación* cabe decir que la analogía existente entre la fotografía y el referente permite al lector identificar el contenido. El método de análisis a llevar a cabo debe permitir señalar los personajes, los lugares y las acciones. Según, el estudioso español, Félix del Valle Gastaminza⁴⁴, el análisis de la denotación puede hacerse de varias formas. La primera es por medio de la jerarquización de la imagen, sus componentes son de tres categorías: estables (montañas, casas, árboles, entre otros), móviles (medios de locomoción, agua, nubes, fenómenos naturales, etc.) y, finalmente, componentes vivos (seres humanos y animales). La percepción del elemento vivo precede a la del elemento móvil y ésta a la del elemento estable, aunque este modo no es determinante.

La segunda forma consiste en interrogar a la fotografía a través de la aplicación del paradigma de Lasswell: ¿Quién? Aquí se determinará edad, sexo, profesión, nombre, función (vagabundo, estudiantes, profesores), ¿Qué? Identificar objetos, infraestructuras,

⁴³ Mario, Valenzuela W, *Fotoperiodismo: desde la fotografía a la postfotografía*, Internet, <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewPDFInterstitial/13041/13324>, Acceso: 21 de marzo de 2012, p. 3.

⁴⁴ Félix, del Valle Gastaminza, *El Análisis Documental de la Fotografía*, Internet, <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>, Acceso: 21 de marzo de 2012.

animales (quiosco de periódicos, autobús urbano, etc.), ¿Dónde? Precisar el lugar (Quito, estación de tren, entre otros), ¿Cuándo? Fecha y época, ¿Cómo? Describir las acciones de las personas, máquinas o animales (políticos firmando un pacto, jubilados sentados en un banco, atasco de tráfico, etc.).

La denotación se relaciona estrechamente con el *método iconográfico* en el sentido que “el análisis iconográfico tiene como meta detallar e inventariar sistemáticamente el contenido de la imagen en sus elementos icónicos formativos; el aspecto literal y descriptivo prevalece, el asunto registrado es perfectamente situado en el espacio y en el tiempo, así como correctamente identificado”⁴⁵.

El análisis iconográfico es un estudio intermedio en la búsqueda del significado del contenido. Incursiona con profundidad en la escena representada, por esta razón trata de comprender el fragmento visual de la realidad desde su interior. A pesar de que la iconografía se centra en el plano de la crudeza realista de los objetos representados, para emprender este tipo de análisis, también, es necesario poseer conocimientos sólidos acerca del momento histórico retratado para proceder a hacer una reflexión enfocada en el contenido. Entonces, el método *iconográfico*, se centra en comprender el significado convencional conjunto de la imagen fotográfica a partir de la descripción de sus elementos. Por ejemplo, identifica la celebración de una fiesta popular, un acontecimiento histórico, entre otras situaciones.

1.4.1.2 Connotación y Método Iconológico

La *connotación* es la imposición de un sentido secundario al mensaje fotográfico propiamente dicho. Es lo que no aparece en la foto de forma referencial, es decir, lo que la imagen sugiere, significa. Y allí aparece todo lo que las tradiciones, las creencias, la

⁴⁵ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 75.

ideología, el inconsciente, entre otros, aportan y que estudia la iconografía. En otras palabras, lo que la fotografía hace pensar al lector.

Félix del Valle Gastaminza explica que, en la connotación de imágenes, hay una parte “objetiva” que es válida en un determinado contexto cultural. Por ejemplo, ciertos gestos o actitudes, símbolos o, incluso, colores cambian su significado en cada país o cultura. Se entiende con esto, que la lectura de la imagen pasa pues por la memoria colectiva.

Asimismo, hay una parte “subjetiva” de la connotación que dependerá de la libre interpretación del receptor de la imagen. Félix del Valle dice que “no hay que tener miedo, el documentalista debe dejar correr su imaginación”⁴⁶. Por otro lado, también advierte que “cierto ruido puede permitirse por la rapidez de selección entre los resultados: el ojo humano es capaz de leer una foto en un segundo”⁴⁷.

Finalmente, en lo que respecta al tema de denotación y connotación de fotografías, Del Valle, sigue organizando la serie de nociones y conceptos obtenidos en descriptores. Así, se encontrarán descriptores onomásticos (personas físicas y jurídicas), geográficos, temáticos (conceptos abstractos, objetos, actitudes) y cronológicos. Además, hace énfasis en que es conveniente separar los descriptores que identifican elementos presentes en la foto (descriptores referenciales), es decir denotados, de los descriptores que identifican elementos relacionados con la foto pero que no aparecen en ella (descriptores no referenciales), en otras palabras connotados.

En términos generales, el *método iconológico*, consiste en la búsqueda del “*significado intrínseco* de la imagen, en otras palabras, los principios subyacentes que

⁴⁶ Félix, del Valle Gastaminza, *El Análisis Documental de la Fotografía*, Internet, <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>, Acceso: 21 de marzo de 2012.

⁴⁷ *Ibíd.*

revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia filosófica o religiosa”⁴⁸. Burke asegura que este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil, y de hecho indispensable⁴⁹. Por su parte, Kossoy manifiesta, que “los vestigios de la vida cristalizados en la imagen fotográfica pasarán a tener sentido en el momento en que se conozca y se comprendan los eslabones de la cadena de hechos *ausentes* de la imagen. Más allá de la verdad iconográfica”⁵⁰.

⁴⁸ Peter Burke, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, editorial Crítica, 2001, p. 45.

⁴⁹ *Ibíd.* p.45.

⁵⁰ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 92.

CAPÍTULO II

ENFOQUES SOBRE LA MEMORIA SOCIAL

2.1 ¿Qué es la memoria social

Según Elizabeth Jelin, en su texto *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?*, la memoria es una operación para dar sentido al pasado. Primero menciona que la memoria a pesar de ser algo muy individual, pues el ejercicio de recordar y olvidar lo realiza una persona, no puede ser separada de lo social porque el individuo está inserto en diferentes contextos: sociales, culturales y coyunturales. Las memorias son individuales pero siempre están enmarcadas socialmente.

De acuerdo con Jelin, la memoria es una reconstrucción mental que está estrechamente relacionada con la identidad, motivo por el cual es variable, siempre cambiante. Así, explica que a través de la memoria el ser humano va auto identificándose psíquicamente; va construyendo un discurso de lo que es y de quien es. Los recuerdos dan un sentido de permanencia. El pasado es quien sostiene la identidad. De este modo, tanto con la memoria como con la identidad el ser humano observa e interpreta la realidad.

Jelin afirma que la memoria es simultáneamente individual y social. Las vivencias individuales se transforman en experiencias con sentido por la presencia de discursos culturales que son colectivos. En otras palabras, la “experiencia es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible”⁵¹. Por su parte, Armando Sliva, dice que “se puede imaginar un mundo sin espacio, un mundo desde el recuerdo y la evocación. El

⁵¹ Elizabeth, Jelin, *¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p.17.

mundo de las percepciones y los recuerdos es como un universo de otredades, donde nos rehacemos de modo permanente como seres individuales y sociales”⁵².

Otro aspecto importante de la memoria es la relación con el olvido. Al ser las memorias narraciones del pasado implican selecciones. “La memoria, es un acto de recreación del pasado en el presente, un proceso social y cultural donde el recuerdo y el olvido, en tanto prácticas opuestas, pero complementarias, constituyen las dos operaciones que le renuevan”⁵³.

La memoria es el archivador oficial de ese conjunto de datos con los cuales se sintetiza las interpretaciones que dan cabida a una u otra conducta. Frente a esto Silva manifiesta:

¿Qué es el olvido? Nada quizá. Nada, ya que pareciese vivir en el límite de lo inexistente. Pero es algo, también, y tal vez mucho. Pues el olvido vive paralelo a la memoria. Constituyen ambos fuerza y poder. Poder del recuerdo, fuerza del olvido. ¿De qué nos olvidamos o por qué recordamos esto o lo otro? Son preguntas justas, humanas, y diría futuristas en el sentido de que la memoria vive al futuro. Nadie recuerda el olvido, esa es su condición ontológica. Pero el olvido puede vivir sin el recuerdo, sin palabras en el cuerpo, en la vida social; afectándonos y hasta conduciéndonos.⁵⁴

Las memorias dan cuenta de múltiples versiones de la realidad pasada por eso son prácticas socioculturales. El olvido es aquello que no logra trascender la indiferencia. Mientras que ese conjunto de situaciones, elementos o factores que se recuerdan son relevantes porque forman parte de un tesoro de saberes que constituyen un acervo colectivo.

⁵² Armando, Silva, *Los imaginarios nos habitan*, Quito, OLACCHI, 2008, p. 109.

⁵³ Pilar, Riaño, “*Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias*” en Revista Íconos. Núm. 21, Quito, FLACSO, 2005, p. 91-104.

⁵⁴ Armando, Silva, *Los imaginarios nos habitan*, Quito, OLACCHI, 2008, p. 73

Otro punto importante a destacar, respecto a las alternativas de reconstrucción de las memorias, son los testimonios. Los testimonios son alternativas a las historias oficiales homogeneizantes. La historia oral, como ya se manifestó, puede considerarse como

Otra forma de hacer historia recurriendo a sus objetivos y elementos básicos que son la memoria, la identidad y el testimonio de los que nunca han sido registrados en las páginas de la historia, acercándose así a su vida cotidiana y a sus formas de vida no registradas por las fuentes tradicionales, o sea las escritas. La recuperación de los recuerdos por medio de la palabra, la oralidad, nos muestra cómo diversas gentes pensaron, vivieron, vieron y construyeron su mundo y cómo expresaron su entendimiento de la realidad⁵⁵.

El campo de estudio de la historia oral revalora, sin duda, los testimonios y documentos verbales. Presta interés a los recuerdos, experiencias y puntos de vista de los testigos y actores del acontecer contemporáneo; así como también, a algo que los viejos historiadores habían olvidado, los sentimientos del ser humano a través del contacto directo y personal con un individuo o un grupo humano que recuerda su pasado, que por ser considerados subjetivos fueron mucho tiempo vistos como algo impropio de la investigación histórica.

Es importante mencionar que tal como explica Alessandro Portelli, en su texto *Elogio de la grabadora: Gianni Bosio y los orígenes de la historia oral*, la reconstrucción de la memoria, por medio de testimonios y narraciones no debe entenderse “como testimonio del pasado sino como riqueza del presente. La memoria, entonces, no es un archivo del pasado, sino el proceso que transforma los materiales del pasado en materiales

⁵⁵ Lorena, Guzmán, López, *Historia Oral: como recuperar la palabra hablada como una nueva propuesta de escribir historia en Colombia*, Internet, <http://cununo.univalle.edu.co/articulos/articulo%20lorena.pdf>, Acceso: 29 de marzo de 2012.

del presente, reelaborándolos continuamente”⁵⁶. Portelli también explica que las expresiones formalizadas -el proceso activo de la memoria- son el lugar de una negociación y de un diálogo; “el lugar donde el presente ajusta cuentas con el pasado, donde el presente transforma el pasado para hacerlo material de hoy”⁵⁷.

En definitiva, es necesaria la reconstrucción de la memoria por medio de la historia oral en medida que esta permite un acercamiento con personas, espacios y cotidianidades excluidas, anteriormente, en la historia. Las narraciones y personajes comunes son sujetos históricos que posibilita escribir una historia más amplia, participativa, digna, incluyente y democrática. Se puede afirmar que según estas teorías, la memoria como el olvido son componentes de la vida cotidiana que facilitan discernir los sucesos relevantes de la realidad. Así, la memoria es una operación de reconstrucción colectiva para dar sentido al pasado que permite enfrentar el peso del silencio y la indiferencia.

2.2 La construcción de la memoria: los procesos de selección del pasado

Las identidades y las memorias no son cosas sobre las cuales se piensa sino con las cuales se piensa. No existen entidades fuera de las políticas, relaciones sociales e historias. Se debe tomar responsabilidad por sus usos y abusos, reconocer que cada afirmación de identidad implica una elección que afecta no sólo al individuo sino también a los otros⁵⁸.

Los individuos y grupos sociales seleccionan y reorganizan aquellos recuerdos y olvidos que les permiten definirse como seres únicos miembros de colectividades. Pilar Riaño explica que “esta labor de darle sentido al pasado en función del presente y de las

⁵⁶ Alessandro Portelli, “Elogio de la grabadora: Gianni Bosio y los orígenes de la historia oral” en Revista Historias. Núm. 30, México DF, 1992, p. 6.

⁵⁷ Ibíd. p.6.

⁵⁸ John Gillies, “Memory and Identity: The history of a Relationship” en Commemorations: The Politics of Nation Identity, Princeton, 1994, p. 3-23, citado por Blanca Muratorio, “Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia” en Revista Íconos. Núm. 21, Quito, FLACSO, 2005, p. 129-143.

aspiraciones futuras representa un estrategia de reconstrucción de identidades y referentes socioculturales, pero también una estrategia que tiene lugar en el campo social e institucional con el fin de darle continuidad a órdenes sociales específicos”⁵⁹.

Todorov, en su libro *Los Abusos de la Memoria*, postula que también existe el derecho al olvido. Insiste en que la recuperación del pasado es indispensable, pero que eso no significa que el pasado deba regir el presente, sino al contrario, el presente deberá hacer del pasado el uso que prefiera. El autor, dice, por ejemplo, que sería de una ilimitada crueldad recordar continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida.

Ante las limitaciones del derecho al olvido, Todorov, enuncia que el individuo no puede llegar a ser completamente independiente de su pasado y disponer de éste a su antojo, con toda libertad porque la identidad actual y personal del sujeto está construida, entre otras, por las imágenes que éste posee del pasado. Así:

El yo presente es una escena en la cual intervienen como personajes activos un yo arcaico, apenas consciente, formado en la primera infancia, y un yo reflexivo, imagen de la imagen que los demás tienen de nosotros -o más bien de aquella que imaginamos estará presente en sus mentes-. La memoria no es sólo responsable de nuestras convicciones sino también de nuestros sentimientos⁶⁰.

La memoria se ha situado en un puesto central, especialmente desde el psicoanálisis. Todorov toma ejemplos de pasados traumáticos, puesto que un hecho mientras más doloroso es más difícil de olvidar, para revocar la idea de que el pasado debe regir el presente y menciona también como en el mundo moderno, el culto a la memoria no siempre sirve para las buenas causas. De este modo, se dice que a veces, para empezar a conciliar hay que dejar el pasado entre paréntesis. A modo de ejemplo, también, se

⁵⁹ Pilar, Riaño, “*Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias*” en Revista Íconos. Núm. 21, Quito, FLACSO, 2005, p. 91-104.

⁶⁰ Tzvetan, Todorov, *Los Abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 26.

recuerda la voluntad de “no olvidar y no perdonar”, hecho que provoca una contraviolencia represiva, una venganza inacabable.

Asimismo, se mencionan ejemplos legendarios de los abusos de la memoria tales como: la conmemoración del pasado en la Alemania nazi y la Italia fascista, se podría añadir a esta lista la Rusia estalinista; sin duda, pasados cuidadosamente seleccionados, pero pasados pese a todo que permitieron reforzar el orgullo nacional y suplir la fe ideológica en declive⁶¹. Con esto queda demostrado que en la esfera de la vida pública, no todos los recuerdos son igualmente admirables; “cualquiera que alimente el espíritu de venganza o de desquite suscita, en todos los casos, ciertas reservas”⁶².

Siguiendo la tesis de Todorov cabe preguntarse si ¿existe un modo para distinguir de antemano los buenos y los malos usos del pasado? O, si en caso de remitirse a la constitución de la memoria a través de la conservación y, al mismo tiempo, la selección de informaciones, ¿cómo se pueden definir los criterios que permiten hacer una buena selección? o quizá ¿se tiene que afirmar que tales cuestiones no pueden recibir una respuesta racional, debiendo contentarse con suspirar por la desaparición de una tradición colectiva que somete y que se encarga de seleccionar unos hechos y rechazar otros?⁶³

Ante estas preguntas Todorov responde que “una manera -que practicamos cotidianamente- de distinguir los buenos usos de los abusos consiste en preguntarnos sobre sus resultados y sopesar el bien y el mal de los actos que se pretenden fundados sobre la memoria del pasado: prefiriendo, por ejemplo, la paz a la guerra”⁶⁴. Otra alternativa que el autor plantea es distinguir los criterios de selección entre diversas formas de recuerdo. Habla de dos formas de memorias. Por consiguiente, el acontecimiento recuperado puede ser leído de manera *literal* o de manera *ejemplar*.

⁶¹ Tzvetan, Todorov, *Los Abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 28.

⁶² *Ibíd.* p. 29.

⁶³ *Ibíd.* p. 29-30.

⁶⁴ *Ibíd.* p. 30.

De este modo, Todorov aclara que si un suceso, que puede ser de un pasado doloroso del individuo o del grupo al que pertenece, es preservado en su literalidad (lo que no significa su verdad) permanecerá intransitivo y no conducirá más allá de sí mismo. Si ese es el caso, “las asociaciones que se implantan sobre él se sitúan en directa contigüidad: subrayo las causas y las consecuencias de ese acto, descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez”⁶⁵. El autor explica que con este comportamiento el sujeto establece una relación de continuidad entre el ser que fue y el que es ahora, o entre el pasado y el presente de su pueblo. Las consecuencias del trauma inicial se extienden a todos los instantes de la existencia.

La otra alternativa es, sin negar la propia singularidad del suceso, utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación de una categoría más general. En otras palabras, servirse del recuerdo como un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. “La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte -y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública-, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección”⁶⁶. Todorov expone que en este segundo caso, el pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente, y que con esta conducta más que asegurar la propia identidad, se intenta buscar una explicación a las analogías mentales que surgen del recuerdo.

Se podrá decir entonces, en una primera aproximación, que la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora. Cualquier lección no es, por supuesto, buena; sin embargo, todas ellas pueden ser evaluadas con ayuda de los criterios universales

⁶⁵ Tzvetan, Todorov, *Los Abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 31.

⁶⁶ *Ibíd.* p. 31.

y racionales que sostienen el diálogo entre personas, lo que no es el caso de los recuerdos literales e intransitivos, incomparables entre sí. El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro⁶⁷.

La memoria literal viene a ser lo que se conoce como la memoria a secas, mientras que la memoria ejemplar es la justicia. Para que se de justicia es necesario que exista una despersonalización de los acontecimientos y de los recuerdos. La ley es impersonal y nace ciertamente de la generalización de la acusación particular. El individuo que no consigue completar el llamado período de duelo desligándose del doloroso impacto emocional que ha sufrido, sigue viviendo su pasado en vez de integrarlo en el presente. Cuando alguien está dominado por el recuerdo no tiene el poder de controlarlo.

La conmemoración obsesiva del pasado no lleva a mucho, no hay que permitir que el pasado sirva para reprimir el presente. “Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?”⁶⁸. Con esta sentencia Todorov reconoce que se debe hacer un uso político de la memoria.

Por otra parte, Todorov, también admite que son muchos quienes rechazan la memoria ejemplar. Los detractores argumentan que cada suceso es absolutamente singular y único; cualquier intento por compararlo con otro o generalizarlo surge de la intención de profanarlo, o bien incluso de atenuar su gravedad. Sin embargo, en definitiva, es

⁶⁷ Tzvetan, Todorov, *Los Abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 32.

⁶⁸ *Ibíd.* p. 33.

indispensable conservar viva la memoria del pasado “no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y análogas”⁶⁹. El mejor uso de la memoria es aquel que no hace a un sujeto o a una colectividad prisionera de su pasado sino aquel que pone el pasado al servicio del presente, y en palabras de Todorov, “como la memoria -y el olvido- se han de poner al servicio de la justicia”⁷⁰.

El individuo consciente e inconscientemente elige lo que va a contar y por tanto lo que no va a contar. Así, el olvido y el silencio pasan a ocupar un lugar primordial. De la misma manera, respecto a este tema, Jelin en su texto *De qué hablamos cuando hablamos de memorias*, manifiesta que hay diversos tipos y usos de olvidos y silencios: *olvido profundo*, esto es cuando a causa del propio devenir histórico uno cree que ha borrado completamente un suceso pasado; pero que dependiendo de la coyuntura vuelve a resurgir. También, hay *olvidos selectivos*, pues pueden ser producto de la voluntad de actores que elaboran estrategias para ocultar o destruir pruebas. Hay otro que es denominado *olvido evasivo*, son “olvidos voluntarios” generalmente después de una catástrofe que ha llevado a los implicados a no querer saber, a utilizar el olvido como una estrategia para no sentir dolor y seguir viviendo.

Además, como contracara de los olvidos están los silencios, que también hay de varios tipos: hay algunos que son *impuestos* por temor a represiones y otros silencios que son *a voluntad*, generalmente para no herir a nadie. Como conclusión de este apartado la autora manifiesta que en definitiva el olvido es liberador, libera cargas del pasado para poder actuar en el futuro.

Los procesos de reconstrucción de la memoria son varios porque están estrechamente relacionados con la identidad. La noción del individuo debe tomarse a

⁶⁹ Tzvetan, Todorov, *Los Abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 34.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 34.

consideración. Por ejemplo, la misma autora en otro libro, *El género en las memorias*, analiza los diferentes modos en que recuerdan hombres y mujeres; “mujeres y hombres desarrollan habilidades diferentes en lo que concierne a la memoria. En medida en que la socialización de género implica prestar más atención a ciertos campos sociales y culturales que otros y definir identidades ancladas a ciertas actividades más que en otras [...] correlato en las prácticas del recuerdo y de la memoria narrativa”.⁷¹

Las mujeres tienden a recordar eventos relacionados con sus contextos familiares, domésticos y sobre todo narran sus recuerdos en función a otros -hijos, esposos, etc.-, cuentan de sus otros. Por un lado, son testigos-observadoras y, por otro, silencian el testimonio de sus propias vidas. También, las mujeres en sus descripciones de hechos tienden a contar su subjetividad: olores, colores, sentimientos, entre otros.

Por otro lado, los hombres construyen sus relatos basados en los hechos, en lo fáctico; además, estos testimonios se utilizan para cuestiones públicas y políticas, principalmente. Las audiencias también son diferentes. En definitiva, hay distintos tipos o encuadres sociales en la expresión de las memorias. Pero también, hay diferencias en las formas de recordar relacionadas con el género, pues este influye de manera directa en la identidad con la que se recrea la memoria, las identidades son construidas, y en parte están dadas por los roles o las actividades que los individuos realizan.

2.3 La fotografía y la memoria social

La fotografía y la memoria operan de manera similar. Mientras que la memoria trae imágenes mentales al presente, la fotografía lo hace de manera material, como ya se anotó anteriormente. La fotografía funciona como un equivalente físico de la memoria. Sin duda,

⁷¹ Elizabeth, Jelin, *El género en las memorias*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

tiene, entre otros, un efecto nemotécnico. Las imágenes fotográficas inscriben al sujeto o a un colectivo en una memoria que se reconoce como propia, los identifica.

Uno de los roles del fotógrafo es mostrar el antes y el después de algo, alguien o de una situación particular, así sea sin una intención previa. “Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual depende de la memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la auto confirmación y el conocimiento”⁷². Las imágenes llevan al pasado en una fracción de segundo, la imaginación reconstruye la trama de los acontecimientos de los cuales se fue personaje en sucesivas épocas y lugares.

Recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar o no mencionar el resto. En la fotografía, este proceso de persuasión que elige entre recuerdo y olvido ocurre porque la elección de un instante determinado, privilegiado con la instantánea fotográfica, debe contener características que, o bien rompan con la continuidad del tiempo, mostrando sus hendiduras o puntos de fuga, o bien lo retraten en su hipnótica sucesión en palabras de Peter Burke.

La memoria individual y colectiva está sujeta a procesos de elección e indagación. Por medio de fotografía también se puede ejercer un tipo de control de la memoria. Fontcuberta señala en un tono irónico “Dime por qué te prohíben y te diré quien eres” para pensar sobre el hecho de la censura que se aplica sobre la fotografía en algunas circunstancias. El investigador comenta que no deja de ser paradójico que el mismo acopio de razones por las que se prohíben tomar fotos, explica u ofrecen la mejor lección sobre los valores estéticos, semióticos, psicológicos y antropológicos de la fotografía. Dichos valores que detentan los signos de identidad de la fotografía son: densidad de pequeños detalles, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición,

⁷² Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p. 56.

sensación tangible de realidad, delineación perfecta, imparcialidad. Por dichas características, la fotografía es un gran apoyo innegable para la memoria. Si se ejerce control sobre la memoria y por ende, sobre la fotografía, es porque ambos infunden temor puesto que pueden lesionar ciertos intereses; además pueden llegar a ser transgresores de determinada normativa⁷³.

En efecto, “la fotografía [...] revoluciona la memoria: la multiplica y la democratiza, le da precisión y una verdad visual nunca antes alcanzada, permitiendo así guardar la memoria del tiempo y de la evolución cronológica”⁷⁴. Pese a esto, al momento de meditar sobre la memoria hay que tener en cuenta que se recuerda sobre un pasado ilusorio, su objetividad reside apenas a nivel de las apariencias. Los seres humanos suelen conmemorar los instantes con un poco de imprecisión y sobre la base de sus propios saberes, pensamientos y anhelos. Cuando se habla de imágenes colectivas que forman parte de un lenguaje se debe asumir que yacen en el conjunto de memorias.

La fotografía es una alegoría a la memoria. Los objetos, y la fotografía particularmente tienen una carga histórica; por lo tanto, son marcadores de importantes momentos. A nivel social se entiende a las imágenes fotográficas, productos visuales y materiales de la cámara, como un tipo de memoria materializada. En una fotografía se pretende concretar algo tan inmaterial como una imagen en la cámara. Por esta razón, la fotografía realiza una operación similar a la de la memoria cuando fija algo tan frágil como una representación mental.

Entonces, ambas, fotografía y memoria, tienen como objetivo principal el almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. Representación e imagen existen solo como instantes; su materialización mediante la fotografía y la memoria es una

⁷³ Joan, Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1997, p. 33.

⁷⁴ Jacques, Le Goff, “Memoria” en *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa de Moeda, 1985, p. 39, citado por Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 116.

lucha contra el tiempo y la muerte. Esta lucha está relacionada con el “lo que ha sido” de Barthes. Por lo tanto, la fotografía ratifica lo que ella representa por vía de la certidumbre -y no de la nostalgia-; esa es su función definitoria y distintiva como medio de expresión de la memoria⁷⁵.

Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida*, al repasar distintas fotos que formaron parte de su álbum personal, explica que la fotografía es arte, pero también es vida y es muerte; es presente, pero también es pasado. La fotografía permanece, mientras nosotros envejecemos y así la fotografía se convierte, al mismo tiempo, en imagen y en sombra. Observar una fotografía es un ritual, donde alguien se puede dar cuenta de la magnitud de la pérdida; abre un lazo con el pasado, y establece una relación con el objeto porque a través de ella se conecta la pérdida material, pasado, al mundo material, presente.

En conclusión, las fotografías son elementos para practicar el recuerdo que establecen una forma de continuidad entre dos tiempos; son objetos /puentes que conectan las pérdidas humanas y el mundo material presente⁷⁶. En ese sentido, los estudiosos de las fuentes fotográficas, teóricos, historiadores de la fotografía e investigadores de otras líneas que utilizan la iconografía fotográfica del pasado, deberán confrontarse con el hecho de que en el momento que analizan y observan una determinada fotografía están frente a la segunda realidad: la del documento, como dice Kossoy⁷⁷.

La razón de ser de ese documento no reside en representar un “objeto estético de época”, sino en ser un artefacto que contiene un registro visual que aporta informaciones multidisciplinarias, inclusive estéticas. El verismo de la información visual fotográfica hace que sus contenidos muestren el mismo pasado. “O, al menos, aquellas fracciones de

⁷⁵ Laura, González, *La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI*, Internet, <http://www.red.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/928/593>, Acceso: 10 de abril de 2012.

⁷⁶ Roland, Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A, 1982.

⁷⁷ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 115.

lo real visible de otrora que fueron seleccionadas para los debidos registros: los recortes de la primera realidad en la dimensión de la vida”⁷⁸.

Para que las imágenes puedan informar es indispensable que el investigador no solo conozca sino también comprenda sobre el contexto histórico particular en que tales documentos se originaron, solo así podrá descifrar los contenidos. El análisis de la imagen fotográfica tiene un agregado porque una serie de datos podrían ser reveladores, ya que jamás han sido mencionados por el lenguaje escrito de la historia.

Como con la memoria en la fotografía también ocurren omisiones intencionales, agregados y manipulaciones de todo tipo. La responsabilidad del investigador es estar atento y crítico frente a su fuente de saber. Tiene el deber de formular las preguntas más adecuadas e inteligentes, en función de su bagaje cultural, su sensibilidad y su experiencia tanto humana como profesional. Pero hay que tener en cuenta que jamás se podrá descifrar tales informaciones sin que el estudioso se sumerja previamente en el momento histórico, fragmentariamente congelado en el contenido de la imagen y globalmente circunscrito al acto de la toma del registro como bien lo expone Kossoy.

Por su capacidad de captar la apariencia de parcelas del mundo, la fotografía ha acompañado al hombre para verificar su trayectoria y experiencia, ya sea como medio de recordación y documentación de la vida familiar, o como medio de información y divulgación de hechos, o como forma de expresión artística o hasta como instrumento de investigación científica.

El momento congelado queda preservado. “Los personajes retratados envejecen y mueren, los escenarios se modifican, se transfiguran y también desaparecen. Lo mismo ocurre con los autores-fotógrafos y sus equipos. De todo el proceso, solamente la

⁷⁸ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 116.

fotografía sobrevive”⁷⁹. Así como sucede con la memoria y el olvido, si la segunda realidad de la fotografía desaparece, ya sea por acto voluntario o involuntario, aquellos personajes y hechos mueren por segunda vez. Lo visible fotográfico allí regresado se desmaterializa. “Se extingue el documento y la memoria”⁸⁰, porque la imagen es memoria visual del mundo físico y natural, de la vida individual y social. Su presencia da una noción precisa del tiempo representado y del micro espacio, estimulando la mente hacia el recuerdo, la reconstrucción y la imaginación.

⁷⁹ Boris, Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, editorial La Marca, 2001, p. 119.

⁸⁰ *Ibíd.* p. 119.

CAPÍTULO III

RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS FOTOGRÁFICO DE IMÁGENES DE QUITO DE LOS AÑOS 50, 60 Y 70

3.1 Lineamientos generales sobre el trabajo aplicado

En este capítulo, por medio del análisis e interpretación de una serie de fotografías de Quito, se pretende hacer una reconstrucción de la memoria histórica y recopilación de recuerdos sobre la vida cotidiana y los imaginarios que la gente ha creado sobre la ciudad en la época comprendida entre los años 1950, 1960 y 1970, es decir, tres décadas del siglo XX. Se ha escogido este período histórico puesto que es muy determinante en la construcción del Quito actual, ya que comprende desde el inicio de la expansión hasta el auge de su modernización.

El estudio práctico se centra en la idea compartida que se tiene de Quito y los cambios socioculturales que se han ido dando en la ciudad para develar así el carácter documental, social, cultural y simbólico de la imagen.

Este capítulo consta de cuatro partes. En la primera parte se realiza una breve reseña, basada en fuentes bibliográficas, sobre el proceso histórico de Quito, en la que se trata principalmente el tema de la expansión de la ciudad y el urbanismo.

La segunda parte consiste en una suerte de interpretación o lectura colectiva de una serie de imágenes de la ciudad presentadas a grupos focales. Aquí, se exponen testimonios que dan cuenta de las percepciones, concepciones y anécdotas de los participantes. De este modo, se reflexiona, también, sobre el papel de la historia oral y su contribución en la recuperación de las memorias de la ciudad. Adicionalmente, se presenta un cierre que consiste en un resumen de las percepciones más recurrentes que surgieron en los grupos de

discusión sobre los cambios y transformaciones del Quito del pasado respecto a la actualidad.

En la tercera parte, el estudio cuenta con un análisis, personal de la investigadora, de la fotografía más representativa de cada década. Es decir, a partir de los resultados de los grupos focales se seleccionaron las 3 fotografías más comentadas, una por cada década observada. En esta parte se utiliza una metodología analítica-descriptiva, con base en la propuesta de Kossoy y Burke, que a su vez parten de la tesis de Erwin Panofsky de lectura de la imagen a dos niveles, señalada en el capítulo I, que consiste en una interpretación iconográfica con denotación, y otra iconológica con connotación.

Finalmente, en la cuarta, y última parte, se presenta una reflexión, a partir de los resultados generales, que permite identificar la importancia de la fotografía como documento histórico-social y su relación concreta con la memoria.

3.1.1 Métodos y técnicas

La investigación es de carácter eminentemente cualitativa, en tanto las imágenes fotográficas antiguas y la recepción de las personas que participaron en el proceso de reconstrucción de la memoria histórico-social en los grupos de discusión, constituyen prácticas significantes que requieren ante todo un trabajo de comprensión de la subjetividad de estos actores sociales.

La principal estrategia investigativa fue la realización de grupos focales. La muestra representativa del estudio, elegida bajo la modalidad de muestreo criterial, fue de *21 personas*: hombres y mujeres que vivieron en Quito en alguna de las décadas en cuestión, actuales moradores de diferentes puntos de la ciudad y con similares condiciones socioeconómicas. De esta manera, en mayo del 2012 se realizaron 3 grupos focales. El primer grupo estuvo compuesto por 7 personas con quienes se revisó la década de 1950; en

el segundo grupo participaron 6 personas y se trató la década de 1960, los miembros de ambos grupos son jubilados que pertenecen al *Programa Servicios Sociales para el Adulto Mayor del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social (IESS)*, sus edades oscilan entre 65 y 88 años. Finalmente, el tercer grupo, donde se trató la década de 1970, estuvo compuesto por 8 personas adultas con edades comprendidas entre 50 y 60 años. Allí se proyectaron las imágenes seleccionadas relativas a la cotidianidad de la vida en Quito.

Se inició cada encuentro con las siguientes preguntas introductorias: ¿hace cuánto viven ustedes en Quito?, ¿qué imagen tuvieron de la ciudad cuando se radicaron?, y ¿qué sienten por el lugar en donde viven? Para el desarrollo de la conversación e interpretación se presentaron el conjunto de imágenes acompañadas con una breve reseña sobre el lugar, la fecha exacta y otros datos descriptivos de cada una, con la intención de que fluya el diálogo naturalmente.

El conjunto de fotografías estuvo dividido en tres variables temáticas. Así, en primer lugar se proyectaron imágenes del *espacio físico* tales como calles, edificaciones, plazas y construcciones emblemáticas; luego, situaciones que reflejaban los *modos de vida* por ejemplo, fotos de sitios de ocio y entretenimiento, desfiles y corsos, ferias, y personajes significativos como Ernesto Albán, “La Torera” Ana Bermeo, entre otros; por último imágenes de *acontecimientos públicos relevantes*, tales como una fotografía del cortejo fúnebre realizado por la muerte de Velasco Ibarra, el desfile del primer barril de petróleo, etc.

Para concluir los encuentros se realizaron las siguientes preguntas de cierre: ¿qué sintió cuando vio estas fotografías?, ¿cuáles son las principales diferencias que usted encuentra respecto al siglo pasado?, y ¿cuál es el cambio de la ciudad que más le asombra y por qué? De este modo, se trató sobre el impacto de los cambios de la ciudad en la forma de vida urbana.

Se utilizó esta técnica porque permite dar cuenta del pensamiento individual y de lo que la gente ve y percibe sobre ellos mismos: sus comportamientos y discursos para develar una historia social local no oficial. Es decir, con esta herramienta metodológica se resalta la importancia de la oralidad y se recupera la intención del diálogo y el sentido comunicativo.

De igual manera, cabe señalar que se registró la información con una grabadora digital y una cámara fotográfica. Para la sistematización y clasificación se utilizó fichas bibliográficas y fichas de campo organizadas por descriptores temáticos.

3.1.2 Fuentes de investigación

La fuente primaria para realizar la investigación es un banco de 43 fotografías antiguas de la ciudad de Quito de los años 50, 60 y 70. Primero se revisaron álbumes de fotos privados y archivos públicos con trabajos anónimos y de fotógrafos de renombre. Una parte de las fotografías fueron encontradas en el *Archivo Histórico del Ministerio de Cultura*. El resto de imágenes provienen de la obra publicada de reconocidos fotógrafos que han dedicado su vida al oficio: el profesional sueco, radicado en Ecuador, Rolf Blomberg en su publicación *Blomberg quiteño* que recopila imágenes que datan desde la primera mitad del siglo XX llegando hasta los años sesenta; el artista oriundo de Guamote, Chimborazo, Luis Mejía en su libro *Quito: los sesenta*; y el profesional César Moreno en su libro *Quito: los setenta*, ambas obras pertenecientes a la *Colección de fotografías del siglo XX* dirigidas por Irving Iván Zapater y el Consejo Nacional de Cultura.

Estos autores colaboraron a lo largo de su vida en importantes medios de comunicación nacionales y del mundo; Blomberg en la revista *Life* y *National Geographic*; Mejía en el desaparecido diario *El Tiempo de Quito*, en las revistas *Vistazo*, *Hogar*, *Estadio* y *Diario Hoy* y además, muchos años colaboró con la Casa de la Cultura y el

Banco Central; y Moreno en La Nación, La Hora, El Comercio, Expreso, entre otros, proveniente de una familia inclinada hacia el oficio, perteneció desde muy joven a la Sociedad de Cronistas Gráficos de Pichincha.

Los principales criterios de selección se basaron en que sean imágenes representativas de cada época y que cuenten tanto con cualidades estéticas como principalmente semánticas, es decir que aporten algún tipo de información.

Entre otras fuentes están las bibliográficas, el estudio de las fotos fue respaldado con la lectura de textos sobre el proceso histórico de la ciudad de Quito. Se revisaron los estudios historiográficos de Marco Córdova con su libro *Quito: imagen urbana, espacio público, memoria e identidad*, Guillermo Bustos con *Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)*, *Quito crisis y política urbana* de Fernando Carrión, entre otros, citados en la bibliografía y en el texto.

3.2 Reseña histórica, Quito cambiante

La ciudad de Quito más que escenario ha sido personaje, la conjugación de lugar y actor, de batallas históricas y cotidianas. La ciudad tiene un carácter especial, está ubicada, en la mitad del mundo, 13 km al sur de la Línea Equinoccial, al pie del volcán Pichincha y a 2.805 metros sobre el nivel del mar, en un lugar donde el sol cae verticalmente y en el cual durante la noche, las constelaciones de ambos hemisferios pueden ser visibles.

Quito se caracteriza tanto por su clima como por su interesante geografía. El Quito viejo es, sobre todo, una ciudad que debió salvar todo tipo de quebradas, alomados y breñas para poder templar el tendido de sus calles y plazas. La ciudad fue fundada el 6 de diciembre de 1534, por el conquistador español Sebastián de Benalcázar bajo el nombre de San Francisco de Quito, sobre el lugar donde hubo previamente varios asentamientos incaicos e incluso preincaicos cuando en sus tierras habitaban los miembros de la nación

Quito. Es una ciudad de contrastes, constituye una de las más antiguas capitales de Sudamérica y mantiene muchos aspectos de su pasado colonial. La arquitectura tradicional es fundamentalmente de estilo barroco hispánico; mas, actualmente se encuentran varios estilos contemporáneos y modernos en su estética.

El período histórico de la ciudad de Quito en las décadas de 1950, 1960 y 1970 es muy interesante, ya que la urbe se transformó aceleradamente desde la mitad del siglo XX. Tanto el incremento demográfico, producto de la migración interna, como la expansión geográfica lenta y progresiva se hacen evidentes a partir en los años 50.

Fernando Carrión explica que en la “primera fase, la conurbación es lenta, paulatina y apegada a la legalización municipal, y tiene como lugar privilegiado a los extremos Norte y Sur, acorde a la forma longitudinal de organización territorial”⁸¹. Quito en 1950 era una ciudad de aproximadamente 210 mil habitantes. Como bien lo explica el investigador Fabián Patinho, en el libro *Blomberg quiteño*, la ciudad debió alargarse hacia el norte y sur, pues hacia occidente y oriente sólo le quedaban la montaña y el barranco. Al sur, hacia más allá de la Villa Flora y la Magdalena, se fue extendiendo el Quito industrial y hacia el norte, el Quito administrativo y residencial, en esta zona se dio la edificación de varios edificios ejemplares que fueron el preámbulo que marcaría la fisonomía arquitectónica del Quito de la segunda mitad del siglo XX. Los edificios de la *Caja del Seguro*, del *Parlamento Nacional*, del *Banco Central* y del lujoso *Hotel Quito*, fueron erigidos a partir de la coyuntura del encuentro iberoamericano de cancilleres, cumbre diplomática por la paz entre Perú y Ecuador en los últimos años de la década de 1950.

Hacia la mitad del siglo XX el espacio urbano estaba ya socialmente estratificado, Quito había roto ya los límites del centro y se empieza a marcar una cierta referencia de

⁸¹ Fernando, Carrión, *Quito crisis y política urbana*, Quito, Editorial El Conejo, 1987, p. 117.

las nuevas capas medias y de las clases altas por el norte, y clases obreras y medias hacia el sur industrial. “A partir de la década de los cincuenta, periodo de plena vigencia del capitalismo, la segregación se acentúa y forma parte constitutiva de la morfología urbana de la ciudad [...] La división de hecho y de derecho de la ciudad de Quito, en sectores en cierto sentido antagónicos, que corresponden “al sur” y “al norte” de la urbe, es una realidad percibida y asimilada por los habitantes que moran en dichos sectores”⁸². El centro, que conservaba su traza original y su arquitectura colonial enriquecida con los nuevos aportes del siglo XIX e inicios del XX, fueron ocupados por los migrantes de las provincias vecinas recién llegados.

Casi de improviso, Quito se asomó a la modernidad apenas comenzada la nueva década de 1960, como ya se mencionó, lo hizo, inaugurando suntuosos edificios preparados para recibir a los delegados de una conferencia interamericana que nunca se llevó a cabo pues el entonces presidente Velasco Ibarra declaró la nulidad del Protocolo de Río de Janeiro, afilando así las aristas no resueltas del conflicto territorial con el Perú⁸³. En los primeros años de la década del 60 culmina el auge bananero y la antigua hacienda pre capitalista entra en una profunda y definitiva crisis. Junto a ellos surgen nuevos y acelerados procesos de industrialización y urbanización. Fenómeno de incremento poblacional y cambios de orden espacial y demográfico⁸⁴.

La población siguió creciendo a prisa. “El crecimiento demográfico de Quito durante las últimas décadas de siglo XX, responde sobre todo a un fuerte proceso migratorio de personas provenientes en su mayoría de las provincias de la sierra centro

⁸² Marcelo, Naranjo, “Segregación espacial y espacio simbólico: un estudio de caso de Quito” en Ton Salman (comp.), *Antigua Modernidad y Memoria del Presente: culturas urbanas e identidad*, Quito, 1999, p. 333.

⁸³ Luis, Mejía, *Quito: Los Sesenta*, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2008.

⁸⁴ Santiago Ortiz, Elvira Martínez, “La propiedad, un sueño realizado: relato oral de los pobladores de La Argelia” en Ton Salman (comp.), *Antigua Modernidad y Memoria del Presente: culturas urbanas e identidad*, Quito, FLACSO, 1999, p. 338.

(Chimborazo, Tungurahua, Cotopaxi) y norte (Imbabura, Carchi)”⁸⁵. Ortiz y Martínez explican que los migrantes de los años 60 no dejaron su lugar de origen en busca de estudios, sino de trabajo. La crisis y modernización del campo ocasiona la salida de una masa de trabajadores hacia la ciudad. Las dificultades con el tráfico y el estacionamiento se fueron haciendo evidentes.

Como es de imaginar, para atender la necesidad de vivienda, el proceso de expansión de la ciudad fue aún mayor. Irving Iván Zapater señala que en los espacios de antiguas haciendas y bosques se construyeron un sinnúmero de urbanizaciones hacia el aeropuerto y Cotacollao. En el otro extremo, la Villa Flora, aquel barrio que el *Seguro Social* concibió en los cincuenta, quedó nada más como punto de partida a otros asentamientos populares hacia más el sur. La ciudad empezó a perder el carácter que le había sido propio años atrás. El Quito de los sesenta empezó en realidad abrirse hacia lo nuevo, el aeropuerto fue remodelado, y la ciudad también inauguró la moderna *Plaza de Toros*, debido al entusiasmo de los aficionados. En síntesis en la década de 1960 Quito está determinado por una transición al inicio de la modernidad: desarrolla su arquitectura, atrae la emigración y se proyecta como una capital moderna.

Pero es a partir de la década de los años 70 cuando la ciudad de Quito sufre la mayor transformación de este siglo. La ciudad no sólo cambió arquitectónicamente sino también las prácticas de sus habitantes se empezaron a transformar. Detrás de toda esa modernización se encontró el *Boom Petrolero* en Ecuador. Quito se convirtió en la capital petrolera y en uno de los centros bancarios y financieros del país. Uno de los signos de la

⁸⁵ Marco Córdova, *Quito: imagen urbana, espacio público, memoria e identidad*, Quito, TRAMA, 2005, p.86.

abundancia de dinero propiciada por las primeras exportaciones del petróleo crudo, fue la expansión urbana.

El advenimiento de la etapa petrolera en la región propició todo un proceso de desarrollo, que se caracterizó por el incremento del sector industrial, el florecimiento del capital financiero y un proceso de extranjerización de la economía regional⁸⁶. El auge significó el éxodo de migración hacia Quito, un alto porcentaje de la población se fue asentando en la ciudad, pero a diferencia de lo que ocurrió en las décadas anteriores esta oleada de inmigración desembocó en términos de la organización territorial, como lo explica Fernando Carrión, en una conurbación masiva, veloz, mucho más amplia.

En el texto *Quito en los años setenta*, dirigido por el Consejo Nacional de Cultura, se señala que la población de la ciudad, según estadísticas fiables, crecía a un ritmo de treinta mil habitantes por año, predicción que poco después, cuando en 1974 se realizó el tercer censo de población y segundo de vivienda, resultó a todas luces modesta. “En lo urbano esos cambios produjeron el agotamiento del viejo casco colonial, el surgimiento de barrios residenciales para la clase alta y media al norte y el surgimiento de asentamientos “clandestinos” en la periferia de la ciudad”⁸⁷. Inmerso en la lógica de expansión “metropolitana”, Quito se caracterizó por “la emergencia de la renovación urbana del centro antiguo y del nuevo centro, y la expansión urbana hacia lo extremos, pero también sobre los valles adyacentes, por una redefinición (incluso espacial) de la centralidad y por la modificación de la relación centro-periferia”⁸⁸.

⁸⁶ Gaitán, Villavicencio, “Las relaciones campo-ciudad, proceso de migración y urbanización. El caso de cañar” en Diego Carrión, *Ciudades en Conflicto*, Quito, Editorial El Conejo, 1986, p. 128.

⁸⁷ Santiago Ortiz, Elvira Martínez, “La propiedad, un sueño realizado: relato oral de los pobladores de La Argelia” en Ton Salman (comp.), *Antigua Modernidad y Memoria del Presente: culturas urbanas e identidad*, Quito, 1999, p. 339.

⁸⁸ Mario, Unda, “El movimiento barrial en Quito durante el último medio siglo” en Revista CIUDAD Alternativa. Núm. 12, Quito, Centro de Investigaciones CIUDAD, 1996, p.5.

Esta distribución llevó a que en el norte se formen sectores estrictamente residenciales y se consoliden los grandes centros comerciales y financieros; la llamada *Avenida Occidental*, cortando de un tajo las faldas del *Pichicha*, llevó a la ciudad más allá de los límites pensados. En el norte y en el sur de la ciudad, la expansión muchas veces incontrolada, se reflejaba no solo en la construcción de nuevas vías por exigencias urbanas, sino en el surgimiento de asentamientos ilegales, la proliferación de ventas ambulantes, la necesidad de nuevas líneas de buses y la especulación inmobiliaria.

Otro hecho importante a destacar es que en este período Quito fue declarado por la UNESCO, el 18 de septiembre de 1978, como el primer Patrimonio Cultural de la Humanidad con el objetivo de conservar sus conventos coloniales, iglesias y el Centro Histórico en general.

En conclusión, por medio de esta reseña donde se ha anotado, a rasgos generales, el proceso urbanístico de Quito, centrado de modo específico en el espacio y el contexto sociodemográfico de la ciudad, se ha podido notar que estas tres décadas son determinantes en la historia y en la construcción de las características contemporáneas de la ciudad.

3.3 Ejercicio colectivo de interpretación

Antes de arrancar con la síntesis de los resultados más relevantes obtenidos en los grupos focales es pertinente hacer una reflexión sobre la importancia de la cuantiosa información recopilada a través del diálogo en cada uno de los grupos.

Parafraseando al escritor Ítalo Calvino se puede decir que una ciudad es un conjunto de memorias, deseos y signos; y aún más, es un lugar de trueque, estos trueques no lo son sólo de mercancías, sino también de palabras, saberes y recuerdos. Por lo tanto,

una ciudad es un espacio físico pero también es un espacio imaginado; es decir, las formas físicas de la ciudad se constituyen en elementos de referencia para la formación de identidades colectivas. El concepto de identidad se puede concebir desde la idea de pertenencia. De este modo:

El espacio urbano, se establecerá como el referente permanente sobre el cual, un grupo de individuos construyen elementos de pertenencia a una determinada comunidad, dando prioridad a aquellos valores comunes y consecuentemente a una identidad compartida, resultado de una realidad histórica gestada desde el pasado y de un conjunto de relaciones coyunturales establecidas en el presente, que en un momento es relevante por sobre otras identidades adscritas al grupo⁸⁹.

La ciudad física se va encontrando en la historia con sus pobladores. Entonces, lo urbano llega a significar más bien lo que hacen sus ciudadanos, su urbanidad y no tanto la ciudad concreta. Se busca entender e identificar la ciudad a partir de la percepción que tienen sus habitantes sobre ella. De esta manera, “los imaginarios son realidades sociales; tan es así, que se vive la ciudad según las percepciones que se tenga de ella”⁹⁰.

Al hablar de percepciones se incluye indirectamente la noción de individuo, y es precisamente, esa percepción la que abre el camino a las fuentes orales. Esto significa, de hecho, confrontarse directamente con individuos singulares, con historias personales. A través de las historias individuales se construye una historia parcial de la ciudad porque ninguna de ellas se proclama portadora de una totalidad. Las fuentes orales están, por esa razón, relacionadas con el universo de la subjetividad y del imaginario.

⁸⁹ Marco, Córdova, *Quito: imagen urbana, espacio público, memoria e identidad*, Quito, TRAMA, 2005, p. 137.

⁹⁰ Fernando, Carrión M., “Las lecturas de Quito” en *Quito: imagen urbana, espacio público, memoria e identidad*, Quito, TRAMA, 2005, p. 6.

“Un testimonio oral nos da cuenta de las expectativas de las personas, sus emociones, sentimientos, deseos, etcétera. Y lo valioso precisamente de la historia oral es que se interesa precisamente por la vida en donde se manifiesta la experiencia propiamente humana”⁹¹. En una referencia directa al tema de la ciudad, Néstor García Canclini decía que ese patrimonio constituido con leyendas, historias, mitos, imágenes, pinturas, películas que hablan de la ciudad, ha formado un imaginario múltiple, que no todos comparten del mismo modo, ya que cada persona crea su propio relato y selecciona solo fragmentos. De ahí también la importancia del relato individual, puesto que permite una nueva visión⁹².

Hasta la invención de la escritura, la oralidad era el soporte privilegiado de la memoria social. La desmedida admiración y culto a la escritura había dejado de lado a la oralidad, sin prever que es ella precisamente la fundadora de la historia humana, es la forma más natural, elemental y original de comunicación entre los seres humanos. Por lo tanto, la investigación histórica oral pone cada vez más su atención en los testigos -que no se ven a sí mismos como fuentes históricas-.

Entre otras razones, la importancia de realizar una lectura colectiva de las imágenes, a través de los grupos focales, responde a la necesidad de rescatar y revalorizar la historia oral no solo como fuente o metodología de investigación sino como una posibilidad de construcción historiográfica, partiendo de que ha sido considerada, tal como explica la historiadora Lorena López, como disciplina académica como tal a fines de la década de 1960 con influencias muy antropológicas, como el trabajo de Oscar Lewis *Los hijos de Sánchez*, que mostraron que las historias de vida aportaban a la historia, a un nivel más macro.

⁹¹ Lorena, Guzmán, López, *Historia Oral: como recuperar la palabra hablada como una nueva propuesta de escribir historia en Colombia*, Internet, <http://cununo.univalle.edu.co/articulos/articulo%20lorena.pdf>, Acceso: 26 de mayo de 2012.

⁹² Néstor, García, Canclini, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1997, p. 93.

Se entiende, entonces que “la historia oral, son las memorias y recuerdos de la gente viva sobre su pasado. Abundante en triunfos y tragedias personales, es una historia de la persona común, de quienes no aparecen en los documentos, pero que son capaces de hablar articuladamente. La historia oral está ampliando los límites de nuestro conocimiento histórico, en particular en el campo de la historia social, pero como proceso narrativo es tan antigua como la propia historia”⁹³.

A modo de conclusión, cabe decir que se registra la información que aporta el individuo en su testimonio sobre sucesos en los que él o ella estuvieron involucrados, es decir hechos que vienen a ser de presente histórico. Se parte de historias de vida para terminar al final, por medio de ejes temáticos previamente establecidos, en una historia más amplia. En este caso particular, los cambios socio-culturales que ha experimentado la ciudad de Quito de los años 50 a los 70 sin dejar de hacer un análisis comparativo con la época actual. A continuación se anotan los recuerdos, visiones y memorias recopilados.

3.3.1 Memorias de la década de 1950

En el grupo focal que trató la década de 1950 se mostraron 17 fotografías (que se pueden ver en el mosaico a continuación y ampliar en el formato digital que se encuentra en el CD anexo).

⁹³Thad, Sitton, *Historia Oral: Una guía para profesores (y otras personas)*, México, 1995, p. 12, citado por Lorena, Guzmán López, *Historia Oral: como recuperar la palabra hablada como una nueva propuesta de escribir historia en Colombia*, Internet, <http://cununo.univalle.edu.co/articulos/articulo%20lorena.pdf>, Acceso: 26 de mayo de 2012.



Foto 1: Calle La Ronda, 1950



Foto 2: Quito comercial, 1959



Foto 3: Aeropuerto, 1950



Foto 4: Laboratorio U. Central, 1950



Foto 5: La Mariscal, 1958



Foto 6: La Floresta, 1958



Foto 7: Hombres en desfile, 1955



Foto 8: Primera Comunión, 1957



Foto 9: Rodeo popular, 1958



Foto 10: Familia en Finados, 1956



Foto 11: Retrato, 1950



Foto 12: Reina de Navidad, 1950



Foto 13: Baile de máscaras UNP, 1952



Foto 14: El Tingo, 1953



Foto 15: Piscina Tesalia, 1954



Foto 16: Corso de Inocentes, 1958



Foto 17: Tendido telefónico, 1954

En este grupo focal participaron: Serafina E, Elisa R, Elsa O, Miguel J, Teresa A, Alicia J y María P. La ciudad que recuerdan estas personas es un Quito inocente, porque fue el espacio de su niñez y adolescencia, un Quito pequeño y de antaño. Al dialogar sobre la variable de **espacio físico** y proyectar algunas fotografías entre ellas una de la calle *La Ronda* con sus casas antiguas llenas de balcones y también de algunas construcciones con un estilo más moderno del hoy famoso sector de *La Mariscal*, surgieron concepciones interesantes. Por ejemplo, quedó en evidencia que en el imaginario de las personas que vivieron esos tiempos los restos del pasado colonial, en cuanto a arquitectura, eran concebidos como símbolos de elegancia y estatus. El proceso de expansión de la ciudad aún no estaba en su auge, por lo que morar en el Centro Histórico todavía denotaba prestigio.

Al ver una fotografía de la fachada de una casa en la calle *Lizardo García* y *Tamayo*, la señora Serafina E señaló: “*Esas son la zonas residenciales, eran grandes*

chalets, llamados antiguamente, de la flor y nata de Quito. Todos empezaron a irse para allá, La Mariscal era habitada por los grandes millonarios". Esto demuestra como las villas, también eran consideradas elegantes, y como se empezó a dar y a concebir la expansión de la ciudad. Para dar cuenta de la extensión de Quito, varios indicaron que tan sólo había 16 líneas de buses y muy pocos automóviles, que lo común era que la gente se movilizara caminando porque las distancias eran fáciles de salvar ya que la mayoría de personas vivían en el centro donde se concentraba la gestión, y que las ciudadelas eran casi inexistentes.

Resultó peculiar que en sus testimonios, la gente, percibía a la ciudad de Quito en relación a las otras ciudades del país como un sitio elegante, que se caracterizó por estar a la vanguardia en la estética. Según explicaron, en cuanto a las costumbres, primaba el cuidado personal, los comportamientos recatados y las apariencias.

A pesar de que el tranvía, colocado en 1914, funcionó solo hasta 1950, las personas lo conmemoraron con claridad y nostalgia. Recordaron las rutas, el sonido del timbre, lo pintoresco de los choferes y los vagones de madera, describieron el recorrido como un *"lindo paseo"*. También, recordaron al ferrocarril, y un descarrilamiento de unos años anteriores a 1950, acontecimiento que llevó a conversar sobre la marcada división de las clases sociales en aquel transporte y en la ciudad en general, al topar este punto surgieron dichos populares como la *"gente de sangre azul"* y *"las buenas familias"*, lo que lleva a comprobar que en la ciudad de esa época se pensaba constantemente en la segmentación social por linajes.

Al tratar la variable de **juventud y educación** surgieron concepciones y explicaciones respecto al papel de la mujer en los estudios. Así, comentaron que sí era común acabar la primaria, algunas la secundaria, pero que no había acceso para que las

mujeres vayan a la universidad. Aquellas que se preparaban más allá de la secundaria, era para desempeñarse como profesoras o para especializarse en la costura. Sobre las profesiones mencionaron que no había muchas y que las más comunes eran Medicina y Leyes. Se conserva en el imaginario de esas personas la buena reputación de la *Universidad Central*, que en su tiempo, ubicada en la calle *García Moreno* cerca de la iglesia de *La Compañía*, fue la única y mejor del país. Las personas pudieron observar una imagen de once estudiantes de dicha institución realizando experimentos químicos, ante esto indicaron que la educación, sobre todo superior, era un privilegio. La señora Elisa R explicó que: *“Por lo general había gente escogida, elegante, porque nadie iba de camiseta, todos eran de corbata. Señores y jóvenes bien puestos, era casi una regla”* a lo que la señora Serafina E. agregó: *“Los universitarios eran gente de platita y talento”*.

De acuerdo con la variable **familia y estilo de vida**, se trató sobre los comportamientos por género y el modo de relacionamiento entre hombres y mujeres. Tras presentar los retratos de cuerpo entero de mujeres jóvenes posando y de varios hombres civiles y militares de pie enfilados observando algún desfile, la gente manifestó que la vestimenta clásica para las mujeres consistía en un juego de carter, zapatos, guantes y - para la misa- mantilla del mismo color, y en los hombres bastón y sombrero.

Los actos religiosos tenían peso en la sociedad: *“para ir a misa uno tenía que irse bien puesta, bien vestidas ni siquiera así con short ni nada, muy elegantes, con lo mejor de lo mejor para el domingo, principalmente para misa de 12 en Santo Domingo”*, pues estos espacios servían además como plataformas para la interacción social. El modo de relacionarse entre hombres y mujeres se caracterizaba por ser discreto y sutil. De este modo, comentaron que los chicos enamorados las esperaban en la pileta afuera de la iglesia o si entraban a la misa llevaban un clavel en la solapa de su terno para resaltar y

distinguirse. Delicado, diplomático y respetuoso fueron algunos de los términos que las entrevistadas emplearon al referirse al trato por parte de los hombres.

También, era común que los hombres declaren su amor o expresen sus sentimientos a través de serenatas y piropos. Todas recordaron y admitieron haber recibido serenatas durante su juventud. Pese a ser una conocida costumbre colonial de orígenes españoles, por los comentarios es evidente que perduró hasta la época analizada. De manera anecdótica la señora María P comentó: *“Iban a cantar en las noches, bajo el balcón con las guitarras, pero tres piezas y nada más”*, la señora Serafina E recordó: *“Pero se imaginan que una vez, yo vivía en la calle Ambato frente al hospicio, ahí viví toda mi vida, y a lado había una señorita de apellido Vallejo y le fueron a dar un sereno con la banda, lo más sorprendente es que la banda iba en un camión, y claro toditos salimos pues al balcón a ver como le dedicaban a la señorita sólo tres piecitas y de ahí le fueron botando un ramo de flores a la ventana, nada más. Y claro pues el alboroto porque el señor había sido militar del Colegio Militar Eloy Alfaro”*.

La importancia de la familia y el peso de su opinión se veían reflejados en varios aspectos, por ejemplo, respecto al tema de las serenatas la señora Teresa A comentó que cuando les iban a cantar ellas no podían salir porque sus padres no les dejaban y que por lo tanto solo se limitaban a ver por detrás de la cortina: *“Para nosotros era prohibido tener un enamorado, los papás eran muy celosos”*. A modo de una divertida anécdota, los participantes recordaron entre risas que se solía arrojar agua u orina de las bacinillas a los pretendientes. En este punto, la señorita Elisa R reflexionó sobre la sanidad y los servicios en Quito: *“Antes había solamente un servicio higiénico en las casas, por eso todo el mundo teníamos bacinillas, lo típico era botar las orinas a la calle. Claro, es que no había alcantarillado, no había salubridad”*.

La gran mayoría de las familias se caracterizaba por ser numerosa, entre 12 y 14 hijos en palabras de los entrevistados. Siguiendo una línea patriarcal e incluso adultocéntrica los hermanos mayores y por general varones gozaban de mayor estatus y respeto, se dijo que muchos de ellos compartían los roles paternos. Los hijos pequeños, por su parte, estaban vetados de participar en *“las conversaciones de los mayores”* y de estar presentes cuando llegaban visitas a la casa. Debido a los tiempos y a la forma de vida era más común que la familia se mantenga cohesionada, se reunían a la mesa para comer y alrededor de la radio a escuchar los noticieros y las novelas todos juntos. Al recordar la trama de una novela muy popular transmitida en aquella época, *El Derecho de Nacer*, quedó en evidencia que los embarazos de personas solteras eran considerados denigrantes e incluso vistos casi como crímenes.

Los ritos y las festividades son importantes en la vida de estas personas, sobre todo por su rol como espacios de entretenimiento, interacción e integración social. Así, mencionaron la preparación de la colada morada en Finados donde era tradición compartir con los vecinos: *“Antes yo vivía en una casa donde había muchos inquilinos como eran así pues las casas antiguas, entonces era lo más común mandar a los vecinos una panerita con guaguas de pan, la servilletita, una buena jarrita de cristal y un platito bien tapadito. Igual, ellos enviaban otra colada a cambio. De la misma manera se repartía la fanesca y el champús en Corpus Cristi con las chirimoyas”*, en Finados las personas también visitaban los cementerios de *San Diego* y *El Tejar* y pagaban a los sacerdotes por los responsos (rezos a los difuntos) que en Quito se acostumbraban a hacer en latín a diferencia de otros sectores rurales donde se los hacía en Kichwa como recordó una de las participantes.

Otro ritual importante era Navidad, aquí los niños hacían loas en los nacimientos a media noche y se repartía canelazos entre los adultos. Al ver una fotografía del *Corso de Inocentes* todos recordaron los carros alegóricos con flores y serpentinas, las comparsas y las bandas de pueblo que desfilaban por las tribunas que se erigían en la 6 de Diciembre frente al primer edificio de la *Casa de la Cultura*, fundado en 1944. En las fiestas de Carnaval antes de la Cuaresma conmemoraron a los *cascarones*, que eran una especie de globos que se hacían en la cáscara del chamburo con agua perfumada, aceite o tinta sellados con cera derretida muy populares por el año 45.

Es novedoso ver como el pensamiento mágico fue recurrente en las personas que vivieron en esta época. Durante todo el grupo focal, los personajes míticos y las apelaciones a fuerzas sobrenaturales como el destino o Dios fueron un eje transversal en la conversación, muy arraigado en la subjetividad de los entrevistados. Una participante contó como su madre se atrasó al tren por gracia del destino por lo que se salvó de un catastrófico accidente, otras personas recordaron a los duendes, los fantasmas, el diablo, otros más específicos como el guacaysique que vivía en las quebradas y todas las anécdotas que se reunían a contar en familia durante las tardes y noches. El temor hacia lo sobrenatural y místico se hizo evidente, por ejemplo, cuando catalogaron al barrio *Aguarico* por *San Roque* como peligroso por ser una zona de brujas. De este modo, Serafina E mencionó una historia personal: “Yo le vi a la viuda con mi mamá. Nosotras sabíamos irnos a misa de la novena de la Dolorosita que es en la Compañía, la primera misa era a las 3:30 am y con mi mamá habíamos madrugado, eran apenas la 1:30 am, como vivíamos en la calle Ambato y Bahía, bajamos hasta la García Moreno las dositas y en la esquina del anfiteatro, en la 24 de Mayo, que era en el antiguo hospital San Juan de Dios donde llegaban todos los cadáveres habidos y por haber, vimos un bulto negro

sentado en la puerta, no se le veían los pies, estaba así arrimado cubierto con una manta negra. Temblábamos y nos dio escalofríos, mi mamá iba rezando y me dijo que no regrese a ver, cogidas del brazo pasamos. Ya en la esquina del Banco Central, un policía que había estado haciendo la guardia de la noche sorprendido de vernos nos dijo que hemos madrugado mucho a la misa y que no vale que nos regresemos, así que nos sentamos ahí en las gradas y mi mamá empezó con un vómito, ya se moría, se desmayaba del vómito. El policía viéndole malita sacó agua, un cigarrillo y le fumó para que le pase el mal aire, ahí le dijo arrópese bien y yo crease que era como color de muerto”.

Es importante indicar que estos mitos son más complejos que absurdas historias, son una forma de pensamiento, reflexión y observación. Estas creencias son un sistema cultural con signos y significados que responden a la necesidad de dar sentido a la vida, entender y ordenar el mundo, permiten soportar el sufrimiento, explicar el mal o llevar a cabo una catarsis. Los mitos dan cuenta de una comprensión sincretizada y yuxtapuesta de la realidad.

En síntesis, en el imaginario de estas personas la ciudad de esta época se nos proyecta como un lugar íntimo, donde las familias se reunía en silencio alrededor de la radio *Espejo*, *Gran Colombia*, o *HCJB* para escuchar los noticieros y las series, donde la gente caminaba hacia a calle *Benalcázar* para ir al correo a enviar telegramas puesto que el teléfono aún no era común, una ciudad que bailaba boleros, danzones y valsos con vestidos amplios de fustes y camisas de cuellos bien almidonados.

3.3.2 Memorias de la década de 1960

La década de 1960 fue un espacio de transición, un momento en la historia de la ciudad en el que las cosas empezaban a transformarse lentamente. Para esta lectura

colectiva se proyectaron 13 fotografías (que se pueden ver en el mosaico a continuación y ampliar en el formato digital que se encuentra en el CD anexo). Este grupo focal estuvo conformado por: Marciana C, Olguita R, Héctor L, Graciela L, Blanquita R y Rosita C.



Foto 1: Hotel Quito, 1968



Foto 2: San Blas, 1962



Foto 3: Terminal terrestre, 1965



Foto 4: CCNU, 1968



Foto 5: La Circasiana, 1967



Foto 6: Estadio Atahualpa, 1962



Foto 7: Feria de juguetes, 1967



Foto 8: Fotógrafo Alameda ,1969



Foto 9: Cajoneras, 1963



Foto 10: Jubilados, 1967



Foto 11: Cortejo fúnebre, 1962



Foto 12: Manifestación, 1965



Foto 13: Bus público, 1966

En relación al **espacio físico**, Quito experimentaba las urgencias de la expansión territorial a causa del crecimiento poblacional. La apariencia urbana comenzaba a cambiar y es así como las construcciones con arquitecturas modernas empezaban a tomar protagonismo. Dentro de este grupo se proyectó una imagen del año 68 del *Hotel Quito* en la avenida *González Suárez*, los participantes recordaron que esta construcción tenía un diseño característico y que en ese entonces era una novedad porque era el hotel más grande y elegante donde llegaban muchos extranjeros, puesto que no había tantos hoteles como en la época actual y tenía llamativos y únicos servicios como casinos y piscinas. En este punto reflexionaron sobre el turismo y reconocieron que los visitantes venían más por negocios dado que el país no se potenciaba aún como un destino turístico.

El señor Héctor L comentó que otra característica importante era su ubicación, algo alejada pero con hermosos paisajes. Esta construcción adquirió un valor simbólico porque se convirtió como un punto de encuentro para emprender las muy comunes romerías hacia *Guápulo*, que fue descrito como un lugar tranquilo. La señora Blanquita R señaló: “*Me acuerdo que el 1ero de Mayo es el mes de la Virgen, entonces en el colegio hacíamos la caminata a Guápulo y el punto de encuentro era el Hotel Quito. De ahí bajábamos a pie hasta la misa*”.

Del área centro de la ciudad recordaron la plaza de *San Blas* y el edificio del antiguo mercado que en palabras del señor Héctor L se destruyó con un incendio en el año

de 1968. De este lugar dijeron que en la parte de afuera se encontraban jugos, frescos y unos helados largos de hielo raspado en palos de carrizo mientras que en la parte interior vendían futras, legumbres verduras. En esta década se va consolidando un nuevo tipo de negocios y nuevas formas de consumo, los tradicionales mercados y las tiendas de barrio pasan a competir con los supermercados que se iban instituyendo como una novedosa forma adquirir los víveres, es así como *La Favorita* abre un supermercado en la avenida *Amazonas* y el tradicional almacén *Viteri Rites*, ubicado en la calle *Bolívar* y *Venezuela*, se transforma en el supermercado *La Feria*.

Del área centro, también evocaron, la *Biblioteca Nacional*: “*íbamos de la escuela a hacer las consultas ahí, hasta el día domingo abrían para mayor facilidad de los estudiantes porque la gente no tenía primero libros en cantidad como ahora y peor el internet. Entonces, tocaba acudir hasta para ver un periódico*”, y la *Plaza Belmonte*: “*donde se hacían los concursos de disfraces y baile en las épocas de Navidad, los payasos y todo eso*”.

Al inicio los límites de la ciudad se extendían hasta la *Avenida Colón* a la altura de la hacienda *Circasiana* de la familia Jijón y Caamaño de gran poder económico, luego hasta el sector de la *Carolina* que fue descrito por el señor Héctor L como: “*casi diríamos, una zona suburbana, con vacas y todo, pero con paisajes muy hermosos. Quedaba por allí la famosa Avenida de los Sauces que igual eran solo terrenos. Una avenida muy bonita porque tenía árboles de lado y lado, pero un poco peligrosa porque allí se cometían violaciones y robos*”. Tanto el señor Héctor L como la señora Marciana C coincidieron en señalar que por la distancia, ir hacia esa parte de la ciudad, solía considerarse incluso como un paseo, donde se destacaba la presencia del *Estadio Olímpico Atahualpa*, del cuál

algunas asistentes recordaron, que como estudiantes de colegios públicos, participaron en las coreografías con motivo de su inauguración en 1951.

A propósito de esta parte de la ciudad y su concepción de peligrosidad, el señor Héctor L evocó un caso de represión política por parte del gobierno del Dr. José María Velasco María que sufrió el periodista crítico Alejandro Carrión, conocido como “Juan sin cielo”: *“Él era uno de los críticos más duros y le mandaron a callar. Entonces, entre cuatro tipos le dieron una pisa detrás del estadio Atahualpa, porque era botado, eran potreros nomás ahí, sólo había la avenida principal, la 6 de Diciembre, dos calles de acceso al estadio. Ahí le dejaron semi muerto y desde ahí él dejó de escribir”*. Dicho acontecimiento ocurrió el 16 de abril de 1955. Aunque, como podemos evidenciar, perduró en la memoria colectiva y alimentó las percepciones negativas sobre este sector, todavía vigentes para inicios de la década de los sesenta.

Respecto a la variable que trató sobre la **familia y estilo de vida**, se evidencia que la religión continuaba siendo importante, uno de los participantes contó una anécdota sobre este tema: *“Yo algo que me acuerdo personalmente y también con mi ñaña Chela es que mi mamacita nos llevaba desde San Juan a la Compañía a la misa de 4:00am, nos hacía levantar y nos íbamos caminando. Al regresar nos daba un café con humitas, o empanadas de morocho con un buen chocolate o chapo. Además, por acompañarle éramos premiados saliendo unas 2 o 3 horas al parque. Entonces, ahí se ve como en ese tiempo la religión también funcionaba más apegada al hogar y el hogar hacía más religión”*. También, el señor Héctor L relató en tono gracioso otro ejemplo que evidencia las prácticas de la religiosidad popular: *“Yo fui del Mejía y subíamos al Churo de la Alameda a verles a las famosas “chivas” del 24 de Mayo ahí sin poder dar la lección, copando la iglesia del*

Belén, que estaba a lado, para rogar a virgencita y al Señor de los Remedios que les vaya bien en el examen, porque no habían estudiado”.

Las actividades de entretenimiento y ocio se llevaban a cabo en parques y lugares públicos, una gran cantidad de gente visitaba estos sitios los domingos, sábados y días de fiesta, los deportes como el box, el fútbol, el ecuavoley y la pelota nacional eran los más populares. Del mismo modo, otra actividad de esparcimiento era el cine, las salas se llenaban todos los fines de semana y eran el espectáculo infaltable de concurrencia familiar, entre los nombrados estuvieron el *Teatro Edén* y *El Alambra*. La señora Rosita C manifestó que los parques más frecuentados eran *El Ejido* y *La Alameda*, donde era común el alquiler de bicicletas. Visitar las piscinas de *El Tingo*, era otro paseo destacado, los grupos de jóvenes quiteños de los sesentas, ávidos de ejercicio y aventuras, abrieron el camino directo hacia el *Valle de Los Chillos*, por la misma ruta por donde años más tarde se construyó la *Autopista General Rumiñahui*.

Tras observar una imagen del parque de *La Alameda* con los fotografías populares que ahí se ubicaban, de los cuales actualmente se encuentran muy pocos, todos exclamaron con mucha emoción haberlos conocido, y explicaron que los niños y las familias iban a sacarse fotos y que los enamorados después de realizar un lindo paseo por el parque también se tomaban unas de recuerdo: *“La ventaja era que cualquier foto era revelada de inmediato, ahí mismo tenían ellos la cámara de revelar, la cámara oscura. Siempre se los encontraba allí, en ese tiempo eran un grupo de hasta 10 señores fotógrafos que llenaban toda la parte sur del parque”.*

Entre otros personajes de la cotidianidad de aquella década rememoraron a las cajoneras del portal, a los jubilados de la *Plaza Grande* y a la *Torera*, una dama un tanto estrambótica, que se convirtió en un personaje de Quito, puesto que siempre se paseaba

libremente por toda la ciudad con sus sombreros y sombrillas causando la admiración y burla de los chicos. Tras proyectar la imagen de las cajoneras del portal, las señoras Blanquita R y Marciana C enlistaron todo lo que se podía conseguir allí: *“muñecas e indiecitos de trapo y de celuloide, juguetes, colaciones y otros dulces, espermias para poner a los santos en las iglesias, botones, elásticos e imperdibles”*. También, comentaron que en el mismo lugar se encontraba a los lustrabotas. El hecho de que el Centro Histórico haya sido un sitio comercial activo, con ferias al aire libre y vendedores ambulantes puede llevar a pensar que los conceptos de planificación y ornato urbano no formaban parte de las políticas públicas ni de los imaginarios de sus habitantes en el sentido que no se reconocía al sector en sus potencialidades turísticas, tema que empieza a desarrollarse a partir de los años setenta cuando Quito es declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad.

La Plaza Grande es un espacio simbólico de gran relevancia, era un sitio tranquilo de descanso y conversación para los elegantes ex empleados públicos de la época, pero a la vez era un escenario de acción ciudadana, así lo demostró una fotografía proyectada que mostraba una manifestación de mujeres de clases acomodadas contra la dictadura militar, del año 1965, ante la cuál la señora Marciana indicó: *“Ya se comenzaba, ya comenzábamos las mujeres a intervenir en todo lo que era política también, porque más antes no se entraba en ese campo, esos son los primeros pasos de la mujer para independizarse y dar sus opiniones libremente”*. Pese a que las transformaciones en los paradigmas femeninos empezaban a cambiar, aún se mantenían patrones de la década pasada como la importancia de la feminidad y la estética. Las entrevistadas destacaron elementos de la moda de la época como los fustes, los vestidos estrechos, los zapatos de taco, las faldas de caderón y los abrigos de piel, y los cánones de belleza, que en palabras de la señora Marcianita C, se destacaban por la voluptuosidad: *“Cinturitas de avispa y unos tremendos bustos sin*

necesidad de silicones. ¡Claro! en esa época hemos tenido, toda la vida las personas mayores, los senos bien desarrollados. No como ahora en la actualidad las chicas ya no tienen”.

En cuanto a los comportamientos, los arquetipos femeninos aún se caracterizaban por la bondad, el sentimentalismo, la delicadeza y la intuición, así, por ejemplo el señor Héctor L señaló que: *“Las mujeres siempre han sido, como digo yo, la representación de la poesía, por eso como dicen las compañeras, los hombres hacían piropos suaves y elegantes, y ellas igual nada groseras, simplemente si les gustaba sonreían, saludaban y hacían amistad, sino agradecían el piropo y seguían caminado con su elegancia, disfrutando, pues, de la buena vida”.*

Para la época, la situación política estaba convulsionada, desde 1963 hasta 1966 las Fuerzas Armadas ostentaban el poder como una Junta Militar de Gobierno, y pese a que los participantes mencionaron que no fue una dictadura ni fuerte ni violenta, admitieron que el país desde siempre se ha caracterizado por una inestabilidad política imperante. Ante lo cual dentro del grupo se hizo alusión a la conocida expresión de Santa Mariana de Jesús, *“El Ecuador no se acabará por terremotos sino por los malos gobiernos”.* La angustiada situación política, económica y social de esos tiempos incitó a que se realicen manifestaciones lideradas principalmente por los jóvenes estudiantes, símbolo de la rebeldía, y por los sindicatos de trabajadores, que eran la forma común de organización social relacionada con las ideologías políticas de izquierda vigentes.

Los rituales y las festividades se vivían de una manera muy diferentes a la actual. De esta manera, tras ver una fotografía de un cortejo fúnebre hacia *San Diego*, los participantes comentaron que antes los cementerios eran sitios de dolor y de veneración a la gente amada, y que ahora se han tornado en negocios. En los velorios había mucha

afluencia de personas, pues la gente era muy solidaria, y siempre acompañaba a los deudos.

Respecto a los servicios, la televisión vino a remplazar al radio receptor, las personas comenzaron a adquirir automóviles privados a mayor ritmo que en años anteriores, el transporte público ya era un problema, se volvía insuficiente y siempre lucía abarrotado de personas y de cosas como maletas, cajas, fundas tal como se mostró en una fotografía de 1966. En la imagen señalada destaca la publicidad del cotizado trago semidulce de producción nacional, *Paico*, que fue inmediatamente asociado por los participantes con las Fiestas de Quito que se institucionalizaron en esta década, y que eran una ocasión propicia para beber descontroladamente este y otros licores nacionales ya desaparecidos como el *Lima Dry*, que era a base de tamarindo y lima: *“Ellos patrocinaron las primeras fiestas de Quito. Regalaban el trago en las calles. Entonces, la gente tomaba y bailaba, había bandas, había músicos que tocaban durante los recorridos”*. Los entrevistados trajeron a la memoria la primera y eufórica serenata oficial por las fiestas llevada a cabo en la plaza de *San Francisco* a cargo del dúo Benítez y Valencia, catalogado por una de las colaboradoras como: *“Unas de las mejores voces del Ecuador, Gonzalo Benítez y Víctor Valencia”*. En conclusión, en toda la década de los sesenta la ciudad comenzaba a cambiar, leve pero sostenidamente.

3.3.3 Memorias de la década de 1970

Para el desarrollo de este grupo se proyectaron 13 fotografías (que se pueden observar en el mosaico a continuación y ampliar en el formato digital que se encuentra en el CD anexo), además, colaboraron con su participación: Jorge L, Yamilé R, Ernesto C, Margarita R, Gonzalo G, Gina R, Juan Pablo A e Irma B.



Foto 1: Panecillo, 1977



Foto 2: Túnel de San Juan, 1976



Foto 3: La Basílica, 1971



Foto 4: Construcción desnivel, 1970



Foto 5: Incendio fábrica, 1974



Foto 6: La Torera, 1975



Foto 7: Box Plaza de Toros, 1970



Foto 8: Canelazos, 1973



Foto 9: Domingo de Ramos, 1970



Foto 10: Estampa Quiteña, 1972



Foto 11: Visita Allende, 1971



Foto 12: Honras fúnebres, 1979



Foto 13: Desfile barril petróleo, 1972

Al tratar sobre el **espacio físico**, se conversó sobre un ícono de Quito, la virgen del *Panecillo*. Tras observar una toma aérea de la cima con una grúa colocando parte de la escultura de la virgen, del año 1977, los participantes conmemoraron la construcción de ese monumento, que pese a que fue erigido en la historia reciente, se ha transformado en un signo indiscutible de la ciudad. Los documentos señalan fechas algo imprecisas sobre su edificación, algunos exponen que se la empezó a realizar en 1973 y que se inauguró en 1976, otros sostienen que se inauguró en 1975.

Debido a que el proceso de colocación tomó varios años, por medio de las intervenciones se demuestra que en las percepciones ciudadanas se convirtió en una suerte de rompecabezas, puesto que la obra llegó por piezas desde España. Ante esto el señor Juan Pablo A mencionó: *“Yo estaba en el colegio y veía cómo poco a poco le iban poniendo las piezas, o sea era así como pisos, hasta que le pusieron finalmente la cabeza y las alas”*. Pese a que actualmente el monumento es considerado por las generaciones más jóvenes como muy tradicional, algunas de la entrevistadas señalaron que en la época de su construcción causó mucha expectativa pero también rechazo y un poco de temor, por ejemplo, la señora Yamilé R quien pudo presenciar junto a su hijo la colocación de una de las alas dijo: *“Al menos a mí, me causaba susto, y a la gran mayoría de gente que estuvimos ahí, yo escuchaba los comentarios, no estaban muy a gusto de ver que le ponían alas y cadenas. Lo que pasa es que de pronto mucha gente no tuvimos conocimiento en ese momento de que esa virgen era de Legarda”*. Por otro lado, la señora Irma B mencionó el carácter religioso de la obra: *“Era muy común escuchar comparaciones con el Cristo Redentor de Río de Janeiro, en las noticias decían que se ponía a la virgen para que proteja a Quito”*.

A la vez, por medio de este símbolo, recordaron el hecho de que la virgen estaba dando la espalda al sur de la ciudad y reflexionaron sobre la idea generalizada que se extendía acerca de la segregación espacial y diferenciación de clases sociales entre el norte y sur: *“Se tenía la idea de que en el sur supuestamente está el nivel socioeconómico medio y medio bajo. Entonces, mucha gente veía despectivamente a los habitantes de ese sector”*, el señor Ernesto C agregó: *“Al sur prácticamente no se le tomaba en cuenta, es decir era subvalorado”*. Existía sin duda una división simbólica entre las dos partes de la urbe, que para estos años tenía sus límites en *San Bartolo* cerca del diario *El Comercio* al sur, y en *Cotacollao* al norte. Por todo lo mencionado, se puede observar la importancia de la creación de íconos en los imaginarios de las colectividades cuando de reforzar las ideas de identidad, identificación y apropiación de los espacios se trata.

La década de los setenta fijó para Quito la marca de la modernidad y el progreso en la parte arquitectónica principalmente, como prueba de ello aparece la construcción del túnel de *San Juan*. Después de observar una imagen de este acontecimiento, los participantes comentaron que esta significativa construcción fue considerada como algo monumental y descabellado para el momento. El señor Ernesto C señaló: *“El elefante blanco le llamaban, o sea, algo innecesario, enorme y caro”* y el señor Juan Pablo A enfatizó la idea: *“Demasiado para la época, decían. Es que realmente era una innovación de ingeniería y arquitectura. Yo lo que recuerdo es que en ese entonces mi tía vivía por el Tejar y era sorprendente ver cómo entraban las máquinas a excavar la tierra justo debajo de las casas de San Juan”*.

La modernización no fue ocasional, de hecho, respondió a cuestiones políticas. Los entrevistados comentaron que la alcaldía del señor Sixto Durán Ballén fue la propulsora de estos cambios. Dijeron que Ballén, quizá por la visión que le otorgaba su profesión de

arquitecto, desarrolló su mandato a través de obras que se proyectaban a las necesidades futuras de la ciudad, especialmente sobre el tráfico que comenzaba a crecer, y que por esta razón tuvo tanta aceptación, lo que le permitió llegar a ser presidente de la República. Otro hito de la modernización fueron los pasos subterráneos a desnivel, la diferenciación no solo era simbólica sino también física. Por ejemplo, el señor Gonzalo G, después de ver una fotografía del paso subterráneo de vehículos a la altura del edificio del *Banco Central* en la *Alameda*, mencionó: “*Esta es la parte donde se divide la ciudad moderna de la antigua, justo hasta el Banco Central*”. Esta nueva fisonomía le otorgó un carácter distinto a Quito como se puede observar en el testimonio del señor Juan Pablo A: “*Sixto hizo moderno a Quito con los pasos a desnivel, lo puentes y los túneles. Gracias a esto la ciudad era el ejemplo de todo el país. Por ejemplo, Guayaquil durmió en un letargo bien tenaz*”. En síntesis, se podría decir que el crecimiento muy evidente de Quito empezó a ser un poco más planificado.

Otra obra importante fue la *Basílica del Voto Nacional*, las personas de este grupo comentaron que crecieron con la construcción de esta Iglesia. Respecto a esto, recordaron la presencia de los picapedreros, que generalmente eran inmigrantes indígenas de provincias, quienes hicieron las piezas de esta obra a mano.

Al mismo tiempo, todos comentaron entre risas que se tejó una pequeña leyenda alrededor de esta Iglesia que decía que el día en que se la construya en su totalidad se iba a acabar el mundo. Las posibles causas de esta aura mítica alrededor de la edificación se debieron a su gran tamaño y a los largos 96 años que tomó su construcción. La primera piedra se puso el 10 de julio de 1892 y se inauguró oficialmente el 12 de julio de 1988. Además, como nueva referencia, el señor Jorge L señaló que el gobierno que más dinero asignó para que se terminara la obra fue el de León Febres Cordero.

Otro sitio emblemático de la ciudad que conmemoraron fue el río *Machángara*, a propósito de una fotografía del incendio, en 1974, de la fábrica de cartón ubicada en la quebrada de *La Marín*. Los informantes expusieron que este afluente natural todavía solía ser limpio, bonito y torrentoso, además que aún era un lugar de actividad y tránsito. Recordaron que la fábrica en la época previa al incendio funcionaba con normalidad y que después del incidente fue abandonada en ruinas, tal como persiste hasta la actualidad. La señora Margarita de C agregó: “*Eso nunca se rehabilitó, ahora ahí viven mendigos*”.

Respecto a la categoría **familia y estilo de vida**, se indicó que Quito no fue nocturno, es decir que las actividades y los hábitos de los quiteños se llevaban a cabo durante el día. La gente comentó que los jóvenes de la década de los 70 experimentaron una revolución total de los consumos culturales como la música, el cine y la estética personal. La juventud subrayaba los modos en que la sociedad se renovaba y se estilizaba. Así mencionaron en el grupo focal, la influencia de exponentes mundiales de la música como los *Beatles*, *Elvis Presley*, y en las ideologías, la presencia del *Hippismo* con su doctrina de paz y amor, y las ideas revolucionarias.

Para los participantes del grupo focal fue importante dar cuenta de ciertos elementos del adorno y estética corporal de los jóvenes de la época, tales como los zapatos de plataforma, los pantalones acampanados “*tipo Sandro*”, las camisas con cuellos anchos y los jeans con bastas estrechas para los varones, y para las mujeres las minifaldas, las blusas estampadas con vuelos y los pantalones de cadera acampanados. Estas descripciones demuestran la importancia de la performatividad corporal en la construcción de identidades, como una forma de autoafirmación y visualización mediante el uso de diversos signos. En este sentido, el señor Gonzalo G, respecto al vestuario de los adultos explicó: “*Nuestros papás usaban ropa conservadora, ternos cruzados y solapa ancha, sin*

sombrero. Las mamás todavía utilizaban faldas rectas, abrigos con estolas de piel, guantes y zapatos muy altos, tipo aguja del mismo color”.

Tras las intervenciones se desprende que, para estos años, Quito ya era concebida como una ciudad cultural, eran abundantes los cines, las galerías, y los teatros. Los grupos locales de artes escénicas tenían una notable presencia. Destacaron figuras emblemáticas como la de *“el omoto”* Ernesto Albán con sus sátiras políticas y costumbristas, y la de Lola Albán, sobrina de éste, quien montaba obras para niños. Sobre las *Estampas Quiteñas* de Albán el señor Ernesto C y el señor Jorge L señalaron respectivamente: *“La estampa era toda una institución en ese tiempo, las presentaciones se hacían en el Teatro Bolívar, el Teatro Sucre y el Variedades. Era tan irreverente este Ernesto Albán contra el poder de turno que todo el mundo se empapaba de la risa”, “No obstante de que Evaristo fue un personaje típico del chulla quiteño, tenía aceptación en costa, sierra y oriente porque en todo lugar donde anduvo llenó teatros. Inclusive grabó las famosas estampas quiteñas en discos de vinil que solían pasar en las emisoras en un espacio humorístico. Era maravillosa la sal que tenía el Evaristo para burlarse del poder”*. Las críticas mordaces de este artista lo llevaron a prisión, e incluso a un corto exilio.

Se resaltó la relevancia de la radio, puesto que la mayoría de la población aún no tenía televisiones, Juan Pablo A comentó que: *“Por ejemplo alguien se compraba una televisión en el barrio y todo el mundo iba a ver”*, entonces, la radio seguía siendo el medio más popular. Así, algunos de los participantes afirmaron que para enterarse de las noticias del mundo, se trataba de sintonizar emisoras internacionales como *La Voz* de los Estados Unidos de América, la radio *Habana Cuba* o la radio *Caracol* de Colombia.

Otro aspecto muy valorado de la cotidianidad quiteña fue el box. Las personas tuvieron la oportunidad de observar una fotografía de 1970 del combate entre Jaime “chico

de oro” Valladares y Ramiro “Clay” Bolaños, así, comentaron que el pugilato era un deporte popular muy apreciado que marcó época, más o menos comparable con el fenómeno actual del fútbol. El señor Ernesto C alegó: *“Fue una linda época deportiva para Quito, por las jornadas boxísticas se llenaba la Plaza de Toros y el Coliseo Julio César Hidalgo”*. La gente recordó que en el barrio de *La Tola* se concentraban los gimnasios y que entre otras figuras del boxeo estaban el “Petizo” Sánchez de Tulcán, Ángel Guanín, Marco Cabo Jurado, Eugenio Espinosa, entre otros, pero que sin duda el más destacado fue “el chico de oro” Valladares, quien peleó por un título mundial en Japón contra Hiroshi Kobayashi. Por otro lado, el joven, “Clay” Bolaños, ganó mayor reputación tras el retiro de Valladares, una de las participantes declaró que su apodo se derivaba del ídolo afroamericano Cassius Clay, que tras convertirse en musulmán para evitar ser reclutado para la guerra, cambió su nombre a Muhammad Ali.

En Quito las festividades religiosas tenían peso. La Semana Santa era uno de los rituales más trascendentales, era un tiempo de recogimiento, en las familias más religiosas las tradiciones eran muy estrictas, las personas debían asistir a la iglesia el *Domingo de Ramos* con los tejidos de palma, guardar luto, hacer votos de silencio, y no bañarse en *Viernes Santo* porque era considerado pecado. En una de las fotografías que se proyectó se pudo observar a un grupo de mujeres indígenas esperando la procesión religiosa, ante esto, los participantes analizaron las problemáticas relaciones interétnicas en el país. En los años setenta existía una diferenciación de clases sociales marcada por la etnia, por tanto había discriminación. Generalmente la población indígena en la ciudad era analfabeta y se dedicaba al servicio doméstico y a las ventas ambulantes. Los entrevistados reconocieron que los indígenas vivían sometidos y relegados. Entonces, la discriminación se vivía como relación social jerárquica en la que éstos otros aparecían resignificados, estereotipados y

reducidos tanto material como simbólicamente a ocupar un lugar inferior. A modo de ejemplo, comentaron que solían ceder sus asientos en los buses y que se sentaban apartados en la iglesia. Desde la perspectiva de los habitantes mestizos, mantenían una especie de hermetismo cultural que devenía en “ostracismo”. Es interesante anotar las impresiones de esta década sobre el tema, dado que el tipo de relacionamiento intercultural cambió sustancialmente en el país a partir de la década de 1990, cuando esta parte de la población se organizó políticamente.

La última variable analizada fue sobre los **acontecimientos públicos relevantes**, para ello los entrevistados vieron en primera instancia una imagen de 1971 del doctor José María Velasco Ibarra junto al presidente chileno Salvador Allende en su visita oficial al país. Tras esto, se pensó en el contexto político mundial de ese momento, marcado por la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética con sus fuertes diferenciaciones ideológicas y políticas determinadas por el capitalismo y el comunismo respectivamente, y en América caracterizada por el socialismo en Chile. Los emisores coincidieron en indicar que las tendencias de izquierda tenían muy poca influencia política real en el Ecuador y que las noticias que llegaban eran muy escuetas. Pese a lo mencionado, reconocieron que el pensamiento de izquierda se gestaba especialmente en la Universidad Central donde se congregaba la protesta estudiantil, y que esa ideología no solo venía de la educación política que ahí se impartía sino también desde otros campos como la música trova que se popularizó más tarde en la década de los ochenta. Para ejemplificar esta situación, comentaron el caso del joven Milton Reyes, un icónico dirigente estudiantil de izquierda que fue asesinado por represión política en 1970. Llamó la atención que en las apreciaciones de los entrevistados, la mayoría de los estudiantes que tenían esa tendencia izquierdista provenían de familias adineradas.

Quito, como capital del país, siempre ha sido el escenario político por excelencia. En relación a este tema, en los imaginarios de los ciudadanos se destaca particularmente la figura del Dr. José María Velasco Ibarra, que fue el político que más influyó en la historia ecuatoriana, pues lo hizo durante 40 años en cinco períodos presidenciales.

La presencia de este emblemático personaje estuvo en la memoria de los tres grupos de entrevistados. De esta manera, las personas que trataron la década de los cincuenta, recordaron su tercer mandato (desde 1952 hasta 1956) y el grupo que analizó la década de los sesenta evocó el cuarto mandato (de 1960 a 1961) e inicios del quinto (1968). Lo que más resaltaron de este presidente fue sus dotes de gran orador con los que lograba levantar fervientemente a la muchedumbre, denominada por él mismo como “*mi querida chusma*”. Además, revivieron sus célebres frases “*Dadme un balcón y seré presidente*” y “*¿Queréis revolución? Primero hacedla dentro de vuestras almas*” para ejemplificar su poder de discurso.

En la década de los setenta, que corresponde a este análisis, el Velasquismo vivió dos acontecimientos notorios. Por un lado, en 1972 el comandante general de las Fuerzas Armadas Guillermo Rodríguez Lara conocido como “el bombita” dio un golpe de Estado y se declaró dictador poniendo fin al Velasquismo. Por otro lado, en 1979 la sociedad fue testigo de la muerte de este legendario político que regresó para morir en Ecuador tras un largo exilio en Argentina. Sobre este último tema se mostró una fotografía de sus honras fúnebres donde se podía ver el ataúd, escoltado por multitudes, que estaba siendo trasladado desde la iglesia de *San Francisco* hasta el cementerio de *San Diego*. Los informantes contaron que hubo mucha conmoción cuando murió porque fue un personaje muy querido por su sencillez, honestidad, austeridad y sabiduría, la señora Margarita de C acotó: “*Hasta muchos años después la tumba de Velasco Ibarra nunca dejó de tener*

flores. Aunque dicen que en el gobierno de él robaron mucho, él nunca jamás en la vida, por eso es que no vivió ni murió en la opulencia” mientras que el señor Jorge L dijo: *“Era un hombre con buenas intenciones, como ahora y todo un siempre, hay unos que suben al poder con el afán de servir y hay otros que van con el afán de servirse”*.

Todas las transformaciones que se dieron en el periodo de estudio estaban directamente relacionadas con el *Boom Petrolero*, aquí se inició la explotación y exportación del “oro negro” que se convirtió en la nueva y principal fuente de ingresos. Después de ver la imagen del acto simbólico de llegada a la ciudad del primer barril de petróleo traído desde Balao, en la provincia de Esmeraldas, los consultados señalaron que hasta el año 70 el Ecuador era un país agrícola subdesarrollado, reconocido por ser un gran exportador de banano. Comentaron que las remesas del petróleo insertaron al Ecuador en el primer mundo puesto que internacionalmente el país empezó a ser visto como sujeto de crédito por los bancos internacionales, y que ellos pudieron apreciar el impacto del auge económico en la realización de obras públicas, la creación de instituciones, la ampliación de plazas de trabajo en el sector público, la pavimentación de carreteras y la construcción de grandes hospitales. Aunque los criterios estuvieron divididos, manifestaron que a pesar de las toneladas de dinero que se registraron, la gente común sintió el cambio de una forma muy lenta en su *modus vivendi* puesto que mucha de la riqueza se desperdició en manos de las personas poderosas que estuvieron directamente relacionadas e implicadas con las élites comerciales y políticas del país.

Del mismo modo, expusieron que al inicio la actividad de explotación se centró en la costa, y que por muchos años, se consideró al Oriente como una zona descolonizada, habitada tan solo por comunidades en *“estado primitivo natural como los aucas y los jibaros”*, razón por la cuál se le dio poca importancia y cuidado.

Fue muy interesante ver el peso de los simbolismos y de la imagen visual en la construcción de la memoria y de significados, cuando en una parte de la lectura colectiva se les preguntó qué recordaban específicamente del petróleo, uno de los participantes mencionó que lo primero que venía a su mente era en una fotografía, muy difundida en aquella época, del General Guillermo Rodríguez Lara en *Medio Oriente* con un camello junto a los grandes jeques petroleros, puesto que el Ecuador pasó a formar parte de la OPEP, la Organización de Países Exportadores de Petróleo. Esta imagen, fue considerada por los entrevistados como una alegoría de la inserción del Ecuador al mundo.

3.3.4 Las transformaciones de la ciudad y sus percepciones

En relación a las principales transformaciones de Quito, los participantes de los grupos de discusión señalaron que el cambio más notorio, total e indiscutible ha sido en la parte urbanística. Destacaron el paso de calles estrechas y empedradas a avenidas pavimentadas, y la presencia de edificios grandes de varios pisos, que catalogaron como preciosos y enormes. Entre lo positivo, el grupo que trató la década de 1950 señaló la construcción de nuevos espacios de recreación familiar como los parques de *La Carolina* y el *Metropolitano*, y la activación del turismo que ha permitido la restauración de sitios tradicionales del Centro Histórico como *La Ronda* que estaban descuidados para convertirlos en paseos agradables. De la misma manera, las personas del grupo de 1970, recalcaron que encuentran favorables las nuevas políticas municipales que impulsan la noción de una ciudad artística y cultural. A diferencia de lo que se podría pensar las personas indicaron estar muy satisfechas con los cambios físicos de Quito. De hecho, una de las participantes hizo un llamado y sugirió que los ciudadanos deberían apropiarse más de la ciudad para así poder cuidarla y mantenerla.

Llama la atención que todos los grupos focales coincidieron en señalar como los cambios socioculturales más sorprendentes y relevantes a la inseguridad y a las nuevas tecnologías de comunicación. En las percepciones ciudadanas, la sensación de inseguridad y peligro es un problema aún más extendido que el crimen y la victimización en sí mismo. Resulta indiscutible que la violencia delincuencial ha crecido significativamente en este tiempo y que esto es causa y efecto de un nuevo comportamiento social en el cual los ciudadanos han empezado a asumir mecanismos de autodefensa marcados por la agresividad, angustia, temor, aislamiento, desconfianza y en el peor de los casos la indiferencia. De manera conjunta expresaron que en la ciudad de hoy es muy difícil llevar una vida tranquila y serena, porque las nociones del tiempo han cambiado y todo se ha acelerado. Específicamente, indicaron que antes se podía andar libremente en la ciudad inclusive en la noche, y que había más contacto entre la gente.

Sobre la tecnología enfatizaron que gracias a ella ha sido posible tejer redes de comunicación global, por medio del internet que permite el crecimiento de la interconectividad y el flujo veloz de información entre diferentes partes del mundo. A pesar de esto, también, reconocieron que esta revolución tecnológica no ha mejorado sustancialmente la calidad de vida, en el sentido que ha creado un distanciamiento entre las personas, desmejorando la comunicación y relación humana en espacios concretos y reales más allá de los virtuales.

Entre otros aspectos, se vieron sorprendidos con el crecimiento poblacional desproporcionado y la falta de planificación urbana, lo que acarrea consigo problemas como deficiencia del transporte, insuficiencia de servicios básicos y contaminación. Además, hablaron de un cambio sustancial en lo económico. Resaltaron el impacto de la dolarización, que fue muy fuerte, pero que trajo consigo una percepción de estabilidad

económica. En este punto, en el grupo de la década de 1950 reflexionaron sobre las tarjetas de crédito, el “*dinero plástico*”, como un dinamizador del nuevo modelo económico caracterizado por el consumo y la adquisición, en ocasiones desmedida, de bienes.

En conclusión, cada época tiene sus características particulares, su magia y encanto. Las transformaciones de la ciudad son algo de lo que no se puede dar cuenta en pocas líneas, es un tema que bien podría dar paso a una nueva investigación más profunda.

3.4 Análisis individual y personal de las imágenes

3.4.1 Fotografía década de 1970



El canelazo.

3.4.1.1 Análisis iconográfico

La fotografía, titulada *El canelazo*, tomada por César Moreno deja ver una escena pintoresca durante Fiestas de Quito, ocurrida la noche del 5 de diciembre de 1973, mientras se repartían canelazos gratuitos para la celebración de la ciudad.

En un primer nivel de interpretación, se puede ver en primer plano a una mujer adulta, aproximadamente de 40 años, con una mueca de seriedad en su rostro. Lleva un blusa oscura debajo de un suéter de lana de color claro arremangado, su cabello de color claro luce una llamativa melena abultada con el peinado de moda de la época llamado “*bomba*”. Esta persona está vertiendo, con un cucharón, una bebida en un vaso que sostiene en su mano derecha. La señora está parada junto a una cocina que tiene un pequeño tanque de querosén a un lado, sobre las dos hornillas se aprecia una olla de aluminio junto a una gran olla de hojalata.

Se pueden ver, también, dos paredes bajas de estera, formando una especie de quiosco pequeño, ubicado en la calle de algún barrio, que separa a la mujer de un grupo de hombres apiñados alrededor que la observan mientras esperan. El grupo está compuesto solo por varones adultos y, en su mayoría, jóvenes. En el lado derecho de la foto se destaca un señor capturando en movimiento que trata de llamar la atención de la mujer palmeándola en la espalda sutilmente. Lleva un saco oscuro y se le ve el cuello de una camisa blanca.

En un tercer plano, al fondo, se divisa algo que parece ser otro quiosco improvisado, con un techo de paja y dos luces a cada lado. Además, hay siluetas de lo que luce como una multitud.

Para analizar la técnica, es indispensable anotar que toda imagen visual tiene una estructura formal determinada por la composición. En este caso particular, la imagen está compuesta alrededor de un solo centro de interés: la mujer; esto se consigue a través de elementos como la iluminación. Se realza lo principal en ese juego entre luces y sombras. Existen, además, pequeñas curvas (en la posición de los brazos y el cuerpo de la mujer y el hombre de la derecha) que rompen la rigidez y dan a la imagen la idea de

dinamismo: se elimina la composición estática. Las curvas ayudan a unificar todos los elementos. El objetivo de la composición es mantener el interés y la tensión sobre la fotografía. Respecto a la organización visual hay equilibrio, tensión y movimiento.

3.4.1.2 Interpretación iconológica

Las imágenes actúan como símbolos, son creadas con una intención expresiva o comunicativa y ahí corresponde una interpretación de los códigos visuales que aportan significados, que cabe recalcar varían en función de los tiempos y culturas.

El centro de la escena gira alrededor de la mujer. Llama la atención su estética, particularmente su peinado, que lleva a pensar en los referentes de vida para las mujeres urbanas de clase media y alta donde se evidencia la preponderancia del adorno corporal. La moda está intrínsecamente relacionada con el estatus. En la lectura colectiva los entrevistados coincidieron en señalar que ese moño elevado era el peinado típico de la época de los 70, y que mientras más alto era mucho mejor pues connotaba mayor elegancia.

La preocupación y extrema atención a los cuidados corporales o a la cosmética resultan adecuadas para el rol desarrollado tradicionalmente para las mujeres. Como señala Pierre Bourdieu, parte de la dominación masculina consiste en convertir a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser es un ser percibido, por tanto uno que depende de la mirada de los demás pues “están reducidas al estado de instrumentos de exhibición o de manipulación simbólicos”⁹⁴. En síntesis, la mujer se trata como un objeto estético, como un signo de seducción. Respecto a esto, en el grupo focal surgieron algunas

⁹⁴ Pierre, Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 126.

anécdotas que resultaron incluso graciosas pero que ejemplifican muy bien esta concepción. Así, Ernesto C recordó la historia de una señora que el mismo señaló podía ser un mito urbano: *“Tenía el mejor moño del mundo pero una vez hace creo que algún movimiento, se topa con algo, y decían que había tenido el frasco de Sí Café. O sea un frasquito de este tamaño (abre la palma de su mano) de café que se había puesto ahí para que se le quede el peinado”*.

De la misma manera, Gonzalo G mencionó que los peinados: *“Eran altísimos, pero creo que tenían un alma plástica, de cartón; como se enrollaba el pelo alrededor, cuentan que una vez se le cayó una araña, una ponzoña y ella sentía comezón. Entonces cogía las agujetas de tejer y se metía por ahí y se rascaba. Pasó tanto el tiempo que había crecido la ponzoña y estaba de este tamaño (señala una dimensión con los dedos)”*. Otra novedad comentada por los participantes fue que las mujeres dormían sentadas y con redes para no estropear su cabellera.

Por otra parte, el hecho de que una figura femenina sea quien reparte los canelazos simboliza esta idea de la mujer benefactora, solidaria y con una vocación sublime de servicio. Aunque en los años 70 se consolidaba en el país la forma de vida moderna, se puede decir que aún subyacían elementos relacionados con la sujeción de la mujer a un rol prefijado relacionado con el cumplimiento de las tareas domésticas entre ellas, la cocina. La mujer siempre dispuesta, servicial para los otros es otro arquetipo de comportamiento, más o menos fijo y evidente, en la imagen de la subjetividad femenina. Asimismo que solo haya hombres en espera de la bebida puede demostrar que el consumo de licor no era común, o estaba mal visto en alguna medida para las mujeres.

La organización de la fiesta, con cuotas económica de todas las personas del barrio, dependía de un comité barrial. Por ejemplo, que la repartición del canelazo sea gratuita para todos los asistentes sugiere un alto nivel de vinculación entre los moradores, lo que ha permitido que se desarrollen conceptos como cooperación, solidaridad y comunidad donde todos los habitantes de un sector se unen para llevar a cabo un proyecto común. Esta bebida caliente tan tradicional de la ciudad era preparada por los mismos vecinos, esto lleva inclusive a pensar en la formas de reciprocidad e ideas andinas de organización. Se destaca también, la fiesta en la calle como una manera de reapropiación del espacio público. Para esa época, la fiesta oficial de la ciudad, que se había institucionalizado en el año 1960 por iniciativa del diario vespertino *Últimas Noticias*, había cobrado un carácter más popular, con manifestaciones privadas a más de las manifestaciones públicas de desfiles y ferias.

Se destaca también la cocina y los utensilios. Tanto la cocina de querosén como las ollas de latón, hojalata y aluminio eran las más populares y económicas. Las cocinas funcionaban por bombeo y el fuego salía por el tambor. Algunos de los participantes del grupo focal recordaron que ese tipo de sistema era muy peligroso, “*una bomba de tiempo*”. Se acostumbraba a cocinar con leña o gasolina, en los hogares era más común encontrar reverberos para una sola olla que las cocinas con dos o tres quemadores, lo que hace pensar que la mayoría de la población no tenía un elevado acceso económico. Cuando alguno de los “*empaques*” de este mecanismo se dañaba era común repararlos. También, era frecuente que este tipo de ollas tengan diferentes usos, por un lado servían para la cocina, y por otro como tinajas y otros enseres de uso doméstico.

Eran habituales los artefactos de materiales como latón y aluminio, el plástico entró después. Al igual que las cocinas, estos se reparaban. Por las calles era usual escuchar a los

hojalateros voceando sus servicios de soldadura. Este hecho, demuestra que pese a que las formas de vida ya se encontraban en la modernidad, todavía no existía esa idea del consumismo exacerbado, de lo desechable. Era una sociedad un poco menos interesada en la acumulación de bienes y en consumir productos de un solo uso o de un número pequeño de usos en lugar de productos más duraderos.

3.4.2 Fotografía década de 1960



Antigua terminal de buses interprovinciales.

3.4.2.1 Análisis iconográfico

La fotografía, titulada *Antigua terminal de buses interprovinciales*, tomada por Luis Mejía muestra una escena cotidiana del año de 1965 en el conocido *Cumandá*, ubicado en el popular sector del Centro Histórico.

En un primer nivel de interpretación, hacia el fondo de la fotografía se observa el ramal occidental de la imponente cordillera de los Andes y el caserío expandiéndose en la ladera. Igualmente, se ve un puente a desnivel transitado por buses y peatones. A ambos costados hay varias casas contiguas de hasta cuatro pisos, algunas hechas de ladrillos, que se nota alojan a diferentes familias en su interior. Destaca entre la geografía urbana la torre lejana de una iglesia colonial. En algunas edificaciones se encuentran letreros publicitarios, por ejemplo uno que dice *“Inca Kola”* y puertas enrollables o también llamadas lanfor, propias de los locales que evidencian es una zona comercial.

Lo que más resalta en la imagen son los buses de transporte interprovincial que están estacionados en una explanada de tierra y lodo donde se ven las marcas de las llantas. Hay alrededor de dieciséis vehículos con similares características: un estilo parecido de pintura, con parillas sobre el techo y plásticos enrollados para cubrir equipajes, escaleras en el posterior, y todos están parqueados en la misma dirección. Los automotores están identificados con sellos y nombres, se observan dos que dicen *“La Merced”*.

En lo que respecta a la técnica, la composición formal está determinada por la perspectiva que proporciona un sentido de profundidad y destaca claramente los detalles de la totalidad de la imagen. En este caso particular, se evidencia un uso estético del blanco y negro que realza lo principal en ese juego entre luces y sombras y las intensidades de la luz, esto permite acentuar el descuidado terreno y la montaña. El uso monocromático posee la especial cualidad de simplificar los mensajes visuales, eliminando la diversidad y el desorden bajo el rigor de un mundo unidimensional.

Hay un ligero ángulo picado, que deja observar parte de los techos de los buses. Es decir, la acción fue captada desde arriba, por encima de la altura de los ojos o la

altura media del objeto y está orientada levemente hacia el suelo. En este paisaje, este tipo de posición, permite incrementar la sensación de profundidad.

3.4.2.2 Interpretación iconológica

Al momento de interpretar los códigos visuales que aportan significados, es pertinente destacar, en primera instancia, la presencia de la cordillera montañosa que comunica se trata de una ciudad enclavada en los Andes. Es decir, un lugar con una geografía hermosa pero compleja, que repercute en caminos y vías difíciles de sortear y acceder en cuanto al tema de movilidad, transporte e integración nacional. También, la presencia de la cordillera connota un carácter particular de la sociedad, marcado por un “fuerte arraigo a la cultura andina, dentro de los patrones de comportamiento social, definidos sobre todo por conductas de carácter introvertido y pasivo”⁹⁵.

Se nota que el tipo de casas alrededor del antiguo *Terminal Interprovincial* constituían la forma popular de vivienda de la época. Para la década de 1960, las casonas coloniales ubicadas en el casco central de la urbe construidas principalmente para las elites pasaron a formar parte del sub-mercado de vivienda para los sectores de bajos ingresos e inmigrantes. La clase alta se trasladó hacia los nuevos barrios residenciales. Se sabe que los cuartos de estas grandes casas de dos o más pisos, con uno o varios patios internos, se alquilaban individualmente a varias familias. Allí las condiciones de vida se caracterizaban por servicios públicos compartidos, hacinamiento y poca privacidad, razones que las hacían de bajo costo y accesibles para las personas de provincia recién llegadas a la ciudad.

⁹⁵ Marco, Córdova, *Quito: imagen urbana, espacio público, memoria e identidad*, Quito, TRAMA, 2005, p. 84.

Estos espacios a más de su gran valor arquitectónico, son especiales por las particulares dinámicas sociales que se desarrollan dentro: redes de intercambio, solidaridad y relaciones de parentesco real o ficticio. Además de tener un uso habitacional, se evidencia que se utilizaban también para fines económicos sobre todo comerciales, especialmente los locales ubicados hacia la calle lo que demuestra que el terminal dinamizaba la economía del sector.

Todas las características sugieren que era un sector peligroso por la gran cantidad de movimiento, ventas y tránsito de personas. Graciela L, quien formó parte de uno de los grupos de discusión recordó: “*había muchos ladrones, era muy peligroso*”. Sin duda, podía considerarse una zona roja con índices de criminalidad.

El terreno de tierra y lodo llama mucho la atención, y en general la falta de infraestructura del sitio, considerando que era el *Terminal Interprovincial* en la capital del país. El maltrato del lugar corresponde a que en la década de 1960 el Estado manejaba recursos relativamente limitados, pues era la época previa al período petrolero. Se evidencia que no se daba mayor importancia ni se invertía en el urbanismo, planificación y ejecución de obras públicas. A través de la imagen del terminal, muchas personas recordaron que realizar viajes de distancias cortas tomaba mucho tiempo debido a las malas condiciones de las carreteras. Así, Blanquita R, miembro del *Programa Servicios Sociales para el Adulto Mayor del IESS*, contó que el viaje Quito-Tabacundo tomaba alrededor de cuatro horas, desde las 11am hasta las 5pm deteniéndose 1 hora en Guayllabamba para comprar el almuerzo, que consistía comúnmente en papas en la hoja de col con salsa. En definitiva, la ciudad y el país no contaban con un buen servicio público.

Otros elementos que se destacan en la fotografía son los buses, eran de madera y al accidentarse se destruían completamente o como jocosamente mencionaron los observadores de la imagen, se “*hacían leña*” literalmente. Esto demuestra, una vez más, que no se contaba con suficientes recursos y los pocos que habían no estaban enfocados hacia los servicios.

Por otra parte, hay que considerar al momento de hablar del transporte interprovincial y los conventillos o las viejas casonas del centro que la movilidad humana y la migración son un componente básico en la historia de Quito. El movimiento de emigración a la ciudad ha constituido un elemento importante en el cambio cultural, político y económico. Estos movimientos tienen una influencia directa en el desarrollo urbano. Quito es una ciudad de inmigrantes, al tratarse de la gran ciudad del Ecuador. Inclusive, un análisis detallado de los trayectos de movilidad de los migrantes en la ciudad indica que se establecieron directamente en el casco urbano central.

Muchas personas de otras provincias viajaban hacia Quito; es común escuchar y no por casualidad que Quito estaba poblado por “*chagras*”⁹⁶. Es más, algunas de las personas con las que se conversó en los grupos focales indicaron orgullosos que eran foráneos que desarrollaron su vida en la ciudad, que pertenecían a esa diáspora. Principalmente trabajo, estudios y turismo fueron las razones que trajeron los flujos de personas. Esto permitió que Quito se construya como una ciudad diversa, grande, densa y compuesta por individuos socialmente heterogéneos.

⁹⁶ Palabra coloquial ecuatoriana para referirse a los provincianos//En contraposición al habitante de la capital, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Además, es preciso recordar que la migración hacia la ciudad es una constante que seguirá transformando los modos de vida locales y el carácter de Quito puesto que los flujos migratorios son tan antiguos cuanto los seres humanos. Dada la naturaleza humana, la movilidad continuará, pues lo anómalo es más bien el estatismo de las personas, especialmente ahora que el desplazamiento a otros lugares se ha facilitado.

3.4.3 Fotografía década de 1950



3.4.3.1 Análisis iconográfico

La fotografía, titulada *Quito comercial y financiero*, tomada por Rolf Blomberg muestra un día laborable cotidiano en las calles *Espejo* y *Venezuela* en el año 1959. Entre

los elementos denotativos se observan una calle en perspectiva llena de transeúntes y vehículos particulares. En el lado derecho destacan cuatro construcciones de gran tamaño, se puede ver en primer plano un edificio que conserva rasgos arquitectónicos coloniales: balcones, verjas de hierro forjado, esferas de piedra talladas en las más diversas formas y detalles, acabados con semiarcos, frisos, volutas y cornisas. Se pueden ver tres pisos altos con muros blancos y varias galerías en la parte inferior. Contigua hay otra construcción de similares características.

Siguiendo la calle, en lo que se podría considerar un segundo plano se ve un edificio diferente a los anteriores, tiene una arquitectura moderna con menos detalles en los acabados. Consta de 8 imponentes pisos, característica poco común que lo hace destacar en la calle. Hacia el fondo se divisan dos construcciones más, una en la que se puede ver el letrero del conocido *Teatro Bolívar*.

A lo largo de la calle, en los edificios, se observa una gran cantidad de letreros y anuncios comerciales. Destaca uno que dice “*Panagra*” por ser el más grande, ubicarse en la parte superior de una de las edificaciones y ser luminoso puesto que está compuesto de focos y luces de neón alrededor de sus letras. También, se puede leer “*Banco Popular*” y, en una estructura vertical de señalización, once anuncios diferentes que dicen: “*Air France*”, “*Avianca*”, “*Boac*”, “*KLM*”, “*Ecuadorian Tours*”, “*Agencia de Viajes*”, entre otros, unos menos legibles.

También, hay muchas personas transitando por la calle, entre ellas: un policía uniformado, hombres adultos elegantemente vestidos con ternos, corbatas y sombreros, mujeres que visten faldas o vestidos, dos niñas escolares con sus uniformes, algunas personas que llevan periódicos en sus manos y otras, que parecen vendedores, que transportan cajas y otros artículos, y también se observa a una mujer que parece ser

indígena cargando a un niño en sus hombros y vistiendo un poncho, una falda ancha y zapatos bajos, lo que demuestra como junto a los elementos modernos coexisten formas de vida diversas estratificadas socialmente. En la fotografía se evidencia bastante actividad, es una calle muy concurrida por oficinistas, empleados y trabajadores en general, y varios automóviles particulares. Además, se nota que es un foco importante de comercio e intercambio.

Para analizar la técnica, es indispensable señalar que en la imagen la estructura formal determinada por la composición está marcada por un plano general en perspectiva. El plano general más que un tipo de plano expresivo sirve para dar contexto, en este caso, la ciudad de Quito en su esplendor. Además, la toma en perspectiva proyecta la ilusión de un mundo tridimensional en una superficie de dos dimensiones, la fotografía. La perspectiva ayuda crear una sensación de profundidad de campo, que permite abarcar todos los detalles con nitidez en todas las zonas de la imagen.

3.4.3.2 Interpretación iconológica

Las percepciones ciudadanas sobre los centros de las ciudades son infinitas, verdaderas o falsas, no importa. Se construyen en la memoria ciudadana como ciertas. Parafraseando a Armando Silva, poseen en común que son fantasías colectivas que rigen comportamientos sociales e identifican comunidades, y que poco a poco se convierten en un hecho público.

La escena gira alrededor de las edificaciones que componen lo que en la época fue el centro financiero y comercial de la ciudad. Un centro urbano más que un espacio geográfico es un lugar donde se concentra la gestión pública o privada. Tal como la

socióloga Saskia Sassen⁹⁷ plantea, en la economía, es el distrito central de negocios donde se concentran las empresas de servicios para las industrias de producción global y local. Además, son los sitios de la ciudad que constituyen nodos de la economía, donde convergen ciertos flujos de intercambios económicos. Un aspecto interesante es que la centralidad depende de la realidad coyuntural, es decir en cada época se va otorgando un valor simbólico a determinados espacios y zonas que dependen de las formas de vida y necesidades de los habitantes.

Así, se puede ver que en la fotografía la actividad productiva del sector corresponde a los bancos y a las empresas relacionadas al turismo: agencias de viajes y aerolíneas. Lo que ahora consideramos el Centro Histórico, donde están incluidas las calles *Venezuela* y *Espejo* que se muestran la imagen, en esa época también fue el centro geográfico de la ciudad y a la vez el centro de la gestión económica.

Tal como se mencionó en los grupos focales, la ciudad para fines de la década de 1950 se extendía hacia el norte hasta *Iñaquito*, que era un sector casi despoblado, lleno de potreros donde, recordaron, había una zona denominada *Los Sauces*, que por lo deshabitado causaba cierto temor en los habitantes. Respecto a esto, un par de participantes comentaron que era “*miedosísimo*” y que aunque la ciudad era muy tranquila y se podía caminar hasta las 11 de la noche con total seguridad, en esa parte se daban asaltos; en definitiva, catalogaron al lugar como un sitio de “*mal nombre*”. Lo más lejano hacia el sur era *Chimbacalle*, donde quedaba la estación del ferrocarril, y *La Magdalena*, que fue descrito por varios participantes, entre ellos, Serafina E, como un pueblo en el sentido que era lejano y rural: “*Pero irse a la Magdalena era como irse de*

⁹⁷ Saskia, Sassen, *Ciudades en la economía global: enfoques teóricos y metodológicos*, 1998, EURE vol. 24, no. 71, Internet, <http://www.eure.cl/numero/ciudades-en-la-economia-global-enfoques-teoricos-y-metodologicos/>, Acceso: 1 de Agosto 2012.

paseo, había dos buses el de las 7am y el de las 9am, los buses grandotes de madera que iban por la calle, por la 5 de Junio, y los otros regresaban a las 5:00pm y 6:00pm y no había más. Lo que es ahora el parque era una plaza de tierra”.

En el centro de la ciudad, y en el sector que se muestran en la fotografía quedaban el *Banco Pichincha*, el *Banco de Préstamos* y almacenes comerciales como la *Casa Calero*, que en palabras de algunas personas que estuvieron en los grupos focales, era el mejor calzado de Quito porque era de cuero, elegante y con modelos exclusivos, también recordaron el calzado deportivo *Artigas* ubicado en la calle *Bolívar* y *Venezuela* y su simpático slogan que decía: “*El calzado marca Artigas no hace callos ni vejigas en el pie de una mujer*”. Pero con seguridad, el edificio del *Banco de la Previsora* erigido en 1938 era el más importante de la zona, pues fue el primer “*rascacielos*” de la ciudad, era el más alto y moderno de Quito. Esta edificación se convirtió en una especie de símbolo que representaba el progreso. Es interesante mencionar que esta construcción, y posteriormente otras, señaladas en los grupos focales de las décadas siguientes, surgieron como íconos de la modernidad de sus periodos respectivos. Esto demuestra la preponderancia que tienen los espacios físicos en los imaginarios ciudadanos, especialmente queda evidenciado que las obras públicas arquitectónicas son el sinónimo del desarrollo.

En la actualidad, el centro geográfico de la ciudad ya no es el foco financiero y comercial. La expansión urbana planteó la distinción de la ciudad colonial con la ciudad moderna a partir de 1966 cuando se delimitó por primera vez el área del llamado Centro Histórico y se definieron políticas de preservación. De esta manera, el centro del desarrollo económico de la urbe pasó hacia el norte. Sin embargo, el Centro Histórico aún conserva el sentido de centralidad en la medida en que continúa siendo punto de

unión y referencia colectiva. El Quito antiguo de la fotografía es un medio de identificación de los quiteños.

Por su parte, detenta una centralidad más simbólica que real, tradicionalmente, desde la colonia, en esta zona estaba ubicado el poder político en la *Plaza de la Independencia*: la iglesia, el cabildo y el gobernador. Ahora esto se mantiene de alguna forma, y aquí están ubicados específicamente los poderes del Estado. Así, este sector tiene espacios de centralidad de poder público, y también constituye un lugar clave en temas de comercio popular; pero ya no de grandes transnacionales como: *KLM*, *Air France*, ni de otras líneas internacionales y empresas globales de servicios.

3. 5 La fotografía, una evocación a la memoria

Las fotografías, capaces de detener el tiempo y el movimiento, han sido utilizadas preferentemente como material de registro y documentación sobre acontecimientos del pasado, lo que indiscutiblemente las relaciona con la memoria. Están asociadas con la nostalgia porque acerca a los individuos a la búsqueda irrefrenable de la inmortalidad, y al mismo tiempo los reduce a la condición mortal y transitoria al demostrar que eso que se observa ya no está más. Los personajes, los referentes arquitectónicos y los detalles mínimos capturados en las imágenes no envejecen ni se deterioran.

El potencial de la fotografía está en contradecir imaginariamente las leyes de la dialéctica. De esta manera, de acuerdo a la experiencia del trabajo práctico, las personas mencionaron, en los grupos focales, sentimientos y emociones que despertaron al observar las imágenes relacionados a la nostalgia de los recuerdos y la añoranza de no poder volverlos a vivir. También, concordaron al señalar la gran satisfacción que les producía haber sido testigos presenciales de aquellos tiempos, y sobre todo actores protagonistas de

la historia. La fotografía recrea en un instante las trascendentales condiciones de la existencia y aparece la persona como un sujeto activo e importante para la construcción de un relato histórico y social. Por ejemplo, al respecto, Blanquita R. señaló: *“una satisfacción de nosotros haber vivido, de decir estábamos ahí”*, Juan Pablo A., por su parte, indicó: *“A veces a muchas personas no les gusta vivir de los recuerdos, pero también a veces esos recuerdos hacen que uno vuelva a vivir”*.

De la misma manera, el proceso de activación de la memoria opera de manera que trae evocaciones de un pasado remoto, de la infancia y juventud principalmente, y de las personas que formaron parte de la vida en ese momento. Así, se piensa y reflexiona sobre el paso y transcurso del tiempo. La fotografía permite observar en retrospectiva y por ende resurgir o atraer recuerdos que estaban guardados muy profundo en la memoria, incluso casi olvidados.

Utilizar la fotografía como un mecanismo de reconstrucción del pasado histórico es útil e interesante en medida que, como los mismos participantes de los grupos de discusión señalaron, ofrece la oportunidad para que los protagonistas, las personas comunes puedan expresar sus recuerdos y vivencias pero especialmente reflexionar sobre estos acontecimientos y sus contextos. Revivir esos momentos permite pensar sobre lo que ha surgido positiva o negativamente, por tanto, la fotografía como detonador de memorias archivadas es más que una simple evocación, es la posibilidad de considerar nueva o detenidamente la historia para aprender de ella. Además, el diálogo permite un intercambio horizontal, desprejuiciado, de las ideas y los conocimientos de quienes participaron de esos hechos.

Las personas que observan las fotografías rememoran pequeñas historias que difícilmente se pueden equiparar con los episodios piramidales de la historia formal. Pero,

esas historias mínimas son materiales riquísimos que bien ubicados, correlacionados y contextualizados aportan fabulosa información y conocimiento. En lo que se refiere a su aporte pedagógico, la fotografía histórica utilizada como fuente documental en ejercicios grupales de interpretación tiene la capacidad de volcar momentos de la experiencia social que de otro modo no podrían ser visibles. Se evidencian tanto los espacios y objetos concretos para desembocar y nutrir por medio de ellos la imaginación histórica, llena de símbolos y significados subyacentes. La imagen fotográfica aparece como una mediación entre los elementos que vemos y nosotros mismos.

Por otra parte, pese a que las memorias que se recrean a partir de la lectura de la imagen fotográfica son subjetivas y afectivas, los discursos contruidos no son netamente emocionales. Después de los análisis, colectivo e individual, se puede decir que tanto los hombres como las mujeres no se quedan en reacciones viscerales y tratan de reconstruir una narración intelectual, racional y universal. Este hecho es más evidente en el caso de los hombres, quienes tienden a crear relatos totalizadores y generales, basados en los hechos, en lo fáctico, testimonios de las cuestiones públicas y políticas, principalmente. Así, por ejemplo, en el grupo focal dedicado a la década de 1970, los hombres hicieron un análisis macroeconómico sobre el *boom petrolero* y reflexiones políticas acerca del populismo respecto a las presidencias del Dr. Velasco Ibarra; les costó correlacionar estos macro relatos con sus experiencias personales.

Al contrario, se evidenció que las mujeres tienden a recordar eventos relacionados con sus contextos familiares y domésticos, sobre todo narran sus recuerdos en función a otros, ya sean hijos, esposos o hermanos. En los grupos de discusión se pudo comprobar la tesis de la socióloga Elizabeth Jelin, al observar que las mujeres cuentan más desde la

subjetividad: sentimientos, colores, olores, sensaciones y demás. Al momento de relatar se posicionan como testigo-observadoras.

De este modo, al presentar una fotografía de las honras fúnebres al Dr. Velasco Ibarra, una mujer parte de la audiencia recordó una anécdota sobre las reacciones de las personas respecto a la muerte del ex presidente: *“Hasta una niñita que vivía en otro de los departamentos de la casa, más o menos de la edad de mi hijo, lloraba cuando murió Velasco Ibarra porque la mamá de ella y la abuelita lloraban como que se ha muerto un familiar, al punto que la niña no entendía y cuando mi hijo, que era más o menos de la misma edad, le preguntó ¿por qué lloras Rocío? Ella le respondió, es que se ha muerto mi abuelito. Porque lloraba la gente, toda su familia lloraba y toda la gente lloraba”*. En definitiva, no queda duda de que hay distintos encuadres sociales en la expresión de las memorias.

Finalmente, la fotografía efectivamente cumple un papel de objeto-puente. Es decir, se convierte en detonante de recuerdos. Lo interesante es que, por la forma como funciona la mente humana, las imágenes observadas son sólo la excusa que abre el camino a un millón de conexiones y recuerdos, que de alguna forma el lector los relaciona con los íconos que forman la imagen, pero no son ellos en sí mismos los que se analizan e interpretan. En otras palabras, lo que la imagen muestra desencadena una serie de recuerdos aparentemente asociados que aportan valiosa y abundante información sobre el acontecer social.

CONCLUSIONES

Se concluye, principalmente, que tal como se buscó en el desarrollo de este trabajo, la fotografía por su característica tecnológica ligada a la representación exacta de los objetos de la realidad externa tiene un carácter documental ineludible que deviene en una garantía de objetividad en un primer nivel de significación. De esta manera, el estudio de la fotografía es una enriquecedora vía para llegar al conocimiento histórico, pero sobre todo a la construcción y reconstrucción de la memoria social pues la imagen por sí misma participa actualmente en la configuración de la realidad y de la concepción del mundo.

Es preciso recalcar que a pesar del gran potencial de conocimientos contenidos en la imagen, a diferencia de lo que se pensaba en el pasado, ésta no sustituye de ninguna manera a la realidad ya que constituye fragmentos seleccionados y organizados estéticamente e ideológicamente de lo real. Se debe interpretar la fotografía en tanto información discontinua del pasado.

Además, se advierte que la fotografía aporta una complejidad de informaciones visuales, no se trata de una simple documentación de las apariencias externas de las cosas, de su superficie, sino de examinar su capacidad como plataforma histórica, como escenario de conflictos y configurador de identidad. Los valores de una comunidad no se manifiestan en las imágenes como signos fijos, decodificables y atribuibles a una supuesta esencia documental, al contrario, surgen como mecanismos de negociación entre los distintos agentes sociales. La capacidad imaginaria de la fotografía permite entender la identidad social como una puesta en escena en el nivel visual de los valores activos que definen a una comunidad en un momento dado.

Entonces, lo que se debe hacer es provocar la interacción del antes y después, de lo todavía vigente y funcional con las prácticas ya olvidadas, extintas o reinventadas. Así, realmente, no queda duda que una parte indispensable es la significación, sin ésta el proceso queda incompleto, por lo que se puede decir, en otras palabras que la fotografía retrata momentos de la realidad cuyo mensaje siempre estará abierto a la interpretación de quien observa la imagen. En definitiva, se asegura que la imagen si puede actuar como un importante generador de memoria y una fuente muy valiosa para el actual conocimiento de la ciudad en medida que dichos conocimientos, arrojados por la interpretación, sean entendidos preferiblemente como imaginarios que como verdades categóricas.

Una fotografía es un documento histórico y algo histórico en sí misma. Esto quiere decir que en el presente es registro del pasado y es presencia en el momento histórico determinado, por lo tanto se convierte ella misma en memoria. Todos los elementos de forma y fondo contenidos en la imagen, tanto estéticos como simbólicos y culturales, entre otros, la convierten en una interesante y completa fuente de investigación. Por esta razón, se puede afirmar, que como Peter Burke mencionaba, la imagen habla cuando las otras fuentes callan.

La segunda conclusión es acerca de la reconstrucción de la memoria social por medio de fuentes orales. Es indiscutible que la noción de individuo abre el camino a las fuentes orales, lo que significa, de hecho, confrontarse directamente con individuos singulares, con historias personales. Por esa razón, este tipo de fuentes están relacionadas con el universo de la subjetividad y del imaginario. La historia oral toma en cuenta los sentires, es por lo tanto, una historia más humana, quizá más subjetiva pero no por eso menos válida.

Efectivamente, a través de las memorias individuales se construye una historia parcial de la ciudad porque ninguna de ellas se proclama portadora de una totalidad,

especialmente si se incluye las voces de grupos sociales percibidos como excluidos o raras veces tomados en cuenta en los relatos oficiales y en la sociedad en general, como son en este caso las personas de la tercera edad. De este modo, se determina que las pequeñas historias, aunque difícilmente se pueden comparar con grandes episodios de la historia, son muy valiosas y merecen ser recordadas en la reconstrucción del pasado puesto que todos somos sujetos de la historia, y cada vida y experiencia se entreteje con la vida y experiencia de otras personas, y así se conforma la gran red de las sociedades en el tiempo. Además, el empleo de los relatos y testimonios individuales tiene un papel político que pretende reconstruir la historia desde abajo.

También, tras el trabajo práctico con los grupos de discusión, cabe anotar que hay un discurso generalizado que se tiende a repetir sobre el pasado, que permea en los testimonios individuales y por tanto en la subjetividad individual, pese a que esto tiende unificar los relatos es una prueba clara de la socialización y del inconsciente colectivo que permite conocer más a fondo a una sociedad.

De esta manera, el Quito de la década de 1950 fue percibido como un lugar pequeño e íntimo, puesto que la expansión de la ciudad recién empezaba. Los entrevistados resaltaron valores como la solidaridad, elegancia, recato y caballerosidad de los habitantes dando muestra de la persistencia de subjetividades y comportamientos del pasado colonial. De igual manera, se habla de un Quito supersticioso, con la presencia de un fuerte pensamiento mítico al momento de comprender y explicar de forma sincretizada y yuxtapuesta la realidad.

En la década de 1960 Quito estuvo marcado, en las percepciones, por la transición. En este período histórico tanto los hábitos y costumbres como la apariencia física empezaron a cambiar lenta pero sostenidamente. El crecimiento poblacional es evidente, surgen nuevas zonas como *La Carolina*, y toman protagonismo otras como *La Mariscal* y

La Avenida Amazonas. Los habitantes se vuelcan más a las calles, los parques y plazas para entretenerse y expresarse, compran en novedosos supermercados y disfrutan del boxeo y los toros. Se empieza a vivir como en una gran urbe.

La década de 1970, en cambio, fijó la marca de la modernidad y el progreso. El crecimiento muy notorio de Quito empezó a fundamentarse en una incipiente planificación urbana, se construyeron pasos a desnivel, puentes y túneles como íconos de esta etapa. En la subjetividad, el *Boom Petrolero* entre otros aspectos permitió insertar al Ecuador en el mundo. Se podía sentir la renovación de la sociedad, por ejemplo, en la revolución total de los consumos culturales como la música, el cine y la estética personal por parte de la juventud. En la idea de las personas, la ciudad de esta época se proyecta como un sitio cultural y patrimonial, lleno de galerías, actores, teatros y cines, cabe recordar que en esta etapa la ciudad fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Sin embargo, Quito no fue concebida como una ciudad nocturna, todo se llevaba a cabo durante el día. Además, durante esta época se evidenciaba una marcada división simbólica relacionada con la segregación espacial y diferenciación de clases sociales entre el norte y el sur de la urbe, y relaciones interétnicas conflictivas, caracterizadas por la dominación de los habitantes mestizos sobre la población indígena y afrodescendiente.

Finalmente, como última conclusión se puede decir que los espacios, específicamente la ciudad es un lugar imaginado. La dimensión material de la ciudad permite que los individuos instauren referentes para ubicarse territorialmente, y, además genera un sistema de representación simbólica, apoyado por los sentimientos y las percepciones, que dotan a las formas urbanas de significados que permiten la construcción de una memoria colectiva. Es decir que los sentidos se crean a partir de la experiencia social.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A, 1982.

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 2009.

Barthes, Roland, *Retórica de la imagen*, Internet, <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>, Acceso: 21 de marzo de 2012.

Blomberg, Rolf, *Blomberg quiteño*, Quito, FONSAL, 2010.

Bourdieu, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Burke, Peter, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

Bustos, Guillermo, “Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)” en *Enfoques y estudios históricos Quito a través de la Historia*, Quito, Dirección de Planificación I Municipio de Quito Ecuador, 1992.

Carrión, Diego, *Ciudades en Conflicto*, Quito, Editorial El Conejo, 1986.

Carrión, Fernando, *Quito crisis y política urbana*, Quito, Editorial El Conejo, 1987.

Carrión, Fernando, “Las lecturas de Quito” en *Quito: imagen urbana, espacio público, memoria e identidad*, Quito, TRAMA, 2005.

Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1982.

Córdova, Marco, *Quito: imagen urbana, espacio público, memoria e identidad*, Quito, TRAMA, 2005.

Cuvi, Sánchez, María, *Quito casa adentro narrado por mujeres*, Quito, FONSAL, 2009.

Classen, Constance, *Fundamentos de una Antropología de los sentidos*, Internet, <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html>, Acceso: 05 mayo de 2011.

Del Valle Gastaminza, Félix, *El Análisis Documental de la Fotografía*, Internet, <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>, Acceso: 21 de marzo de 2012.

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A, 1997.

Freun, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.

García, Canclini, Néstor, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1997.

González, Laura, *La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI*, Internet, <http://www.red.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/928/593>, Acceso: 12 de marzo de 2012.

Guzmán, López, Lorena, *Historia Oral: como recuperar la palabra hablada como una nueva propuesta de escribir historia en Colombia*, Internet, <http://cununo.univalle.edu.co/articulos/articulo%20lorena.pdf>, Acceso: 29 de marzo/ 26 de mayo de 2012.

Jelin, Elizabeth, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?” en *Los Trabajos de la Memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Jelin, Elizabeth, *El género en las memorias*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Editorial La Marca, 2001.

Kozloff, Max, *Photography and Fascination*, New Hampshire, Addison House, 1979.

Moreno, César, *Quito: Los Setenta*, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2009.

Mejía, Luis, *Quito: Los Sesenta*, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2008.

Mejía, Luis, *Mejía. Colección fotógrafos del Ecuador Volumen 1*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989.

Muratorio, Blanca, *Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia* en Revista Íconos. Núm. 21, Quito, FLACSO 2005.

Portelli, Alessandro, *Elogio de la grabadora: Gianni Bosio y los orígenes de la historia oral* en Revista Historias. Núm. 30, México DF, 1992.

Riaño, Pilar, *Encuentros artísticos con dolor, las memorias y las violencias* en Revista Íconos. Núm. 21, Quito, FLACSO, 2005.

Salman, Ton, *Antigua Modernidad y Memoria del Presente: culturas urbanas e identidad*, Quito, FLACSO, 1999.

Sassen, Saskia, *Ciudades en la economía global: enfoques teóricos y metodológicos*, 1998, EURE vol. 24, no. 71, Internet, <http://www.eure.cl/numero/ciudades-en-la-economia-global-enfoques-teoricos-y-metodologicos/>, Acceso: 1 de Agosto 2012.

Silva, Armando, *Los imaginarios nos habitan*, Quito, Olacchi, 2008.

Taylor, Charles, *Imaginarios sociales modernos*, Barcelona, Paidós, 2006.

Thornton, Ricardo, *El encanto de los grupos de discusión*, Quito, Quipus-CIESPAL, 2002.

Todorov, Tzvetan, *Los Abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

Unda, Mario, *El movimiento barrial en Quito durante el último medio siglo* en Revista CIUDAD Alternativa. Núm. 12, Quito, Centro de Investigaciones CIUDAD, 1996.

Valenzuela W., Mario, *Fotoperiodismo: desde la fotografía a la postfotografía*, Internet, <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewPDFInterstitial/13041/13324>, Acceso: 21 de marzo de 2012.

Velasco, Mauricio, *Retórica de la imagen fotográfica: La fotografía como documento social y cultural en la lucha por los derechos humanos en el Ecuador en los años 80 y 90*, Quito, Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, 2006.

Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*, Barcelona, Editorial Paidós, 1988.

Zecchetto, Victorino, *Seis semiólogos en busca del lector*, Buenos Aires, La Crujía, 2008.

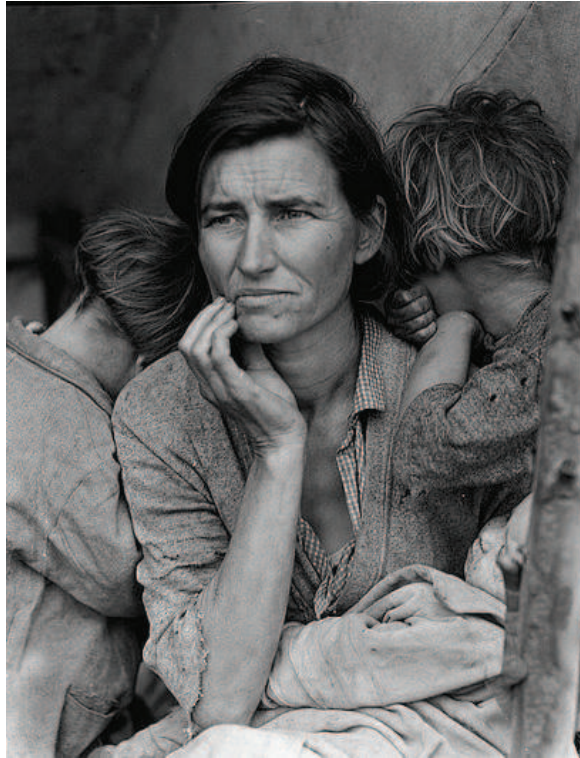
ANEXOS



Anexo 1: *La muerte de un miliciano*, Robert Capa, 1936.



Anexo 2: *El beso del Hotel de Ville*, Robert Doisneau, 1950.



Anexo 3: *Migrant Mother*, Dorothea Lange, 1936.



Anexo 4: *El Beso de Times Square*, Alfred Eisenstaedt, 1945.